

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Tentazioni semiotiche: una danza intertestuale intorno a Flaubert

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/101155> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Tentazioni semiotiche: una danza intertestuale intorno a Flaubert¹

Massimo Leone

1. Quadrilogia della tentazione

L'articolo tratterà di quattro tipi di tentazione: primo, la tentazione rappresentata da Gustave Flaubert² nell'opera *La Tentation de Saint Antoine*, la cui ultima edizione in vita dell'autore data del 1874; secondo, il modo in cui il racconto di questa prima tentazione echeggia quelle di Flaubert rispetto alla scrittura; terzo, il modo in cui la prima e la seconda tentazione, quella testuale e quella autoriale, evocano le tentazioni del lettore, e in particolare di quello semiotico, rispetto al testo; e quarto, il modo in cui i primi tre livelli di tentazione suscitano una riflessione sul senso esistenziale di ciò che si può preliminarmente denominare come la tensione tra "tentazione della forza" e "resistenza della forma".

2. Radici della tentazione: Gerusalemme e Atene

In una lettera ad Alfred Le Poittevin, scritta a Milano il 13 maggio del 1845, Flaubert racconta:

J'ai vu un tableau de Brueghel représentant la Tentation de Saint-Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de saint Antoine ; mais cela demanderait un autre gaillard que moi. Je donnerais bien toute la collection du *Moniteur*³ si je l'avais, et 100.000 francs avec, pour acheter ce tableau-là, que la plupart des personnages qui l'examinent regardent assurément comme mauvais (Flaubert 1976, prima serie (1830-1846), p. 173)⁴.

¹ Una prima versione di questo articolo è stata presentata il 14 dicembre 2011 in occasione degli "Incontri sul Senso", il ciclo di seminari semiotici organizzato da CIRCE, il Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione dell'Università di Torino; ringrazio tutti i partecipanti, e in particolare Ugo Volli, per i numerosi spunti offertimi in tale occasione. Una seconda versione dell'articolo è stata presentata in occasione del convegno "Intermedialità nelle arti. La prospettiva della trasmissione" (Venezia, Istituto Culturale Svizzero, 23-24 febbraio 2012); ringrazio Henri de Riedmatten e Victor Stoichita per questa opportunità.

² Rouen, 12 dicembre 1821 – Croisset, 8 maggio 1880.

³ *Le Moniteur universel* è un quotidiano francese fondato il 24 novembre 1789 a Parigi dal Charles-Joseph Panckouke (Lille, 26 novembre 1736 – Parigi, 19 dicembre 1798) e attivo fino al 30 giugno 1901.

⁴ "Ho visto un quadro di Brueghel che rappresenta la Tentazione di Sant'Antonio, che mi ha fatto pensare ad arrangiare per il teatro la Tentazione di Sant'Antonio; ma ciò richiederebbe qualcuno più valente di me. Darei volentieri tutta la collezione del *Moniteur* se l'avessi, e in più 100.000 franchi, per comprare quel quadro, che la maggior parte di coloro che l'esaminano considerano senz'alcun dubbio di cattiva qualità"; salvo ove specificato, le traduzioni nell'articolo sono dell'autore.

Il dipinto menzionato da Flaubert era attribuito a Pieter Brueghel il Giovane⁵ e conservato nella collezione Balbi di Genova. Ma Brueghel il Giovane, come lo sottolinea Max Jacob Friedländer nella sua monografia sulla pittura fiamminga, non era altro che “un imitatore e copista il quale viveva del legato di suo padre”⁶. Il quadro ammirato da Flaubert a Genova era dunque certamente la copia di un dipinto di Pieter Brueghel il Vecchio⁷, forse secondo il modello della *Tentazione* oggi conservata nella collezione Samuel H. Kress della *Washington National Gallery of Art*, attribuita a un seguace (fig. 1).



Fig. 1 – Seguace di Pieter Brueghel il Vecchio, 1550-1575, *La tentazione di Sant'Antonio*, olio su tela, 58,5 x 85,7 cm, Collezione Samuel H. Kress, *National Gallery of Art*, Washington

Brueghel il Vecchio, a sua volta, si era ispirato alle opere di Hyeronimus Bosch⁸, che conosceva a perfezione anche attraverso le incisioni di Hyeronimus Cock⁹. In effetti, una lunga tradizione storicoartistica, inaugurata dall'umanista fiammingo Domenicus Lampsonius¹⁰ e proseguita almeno fino alla monografia di Walter S. Gibson sul pittore (1977, p. 44), definisce Brueghel il Vecchio come “il secondo Bosch”. La fonte visiva del quadro di Brueghel il Vecchio, quindi, è con ogni probabilità uno dei tanti dipinti che Bosch dedicò al tema. Il più famoso di essi è il trittico della *Tentazione di Sant'Antonio* (fig. 2), conservato nel *Museo Nacional de Arte Antiga* di Lisbona.

⁵ Bruxelles, 1564 – Anversa 1638.

⁶ “The second Pieter Brueghel was nothing but an imitator and copyist who lived on his father's heritage” (Friedländer 1956, p. 135).

⁷ Breda, 1525-1530 – Bruxelles, 5 settembre 1569.

⁸ 's-Hertogenbosch, Duchy of Brabant, 1450 – 9 agosto 1516.

⁹ Anversa, 1510 – 1570.

¹⁰ Bruges, 1532 – Liegi, 1599.

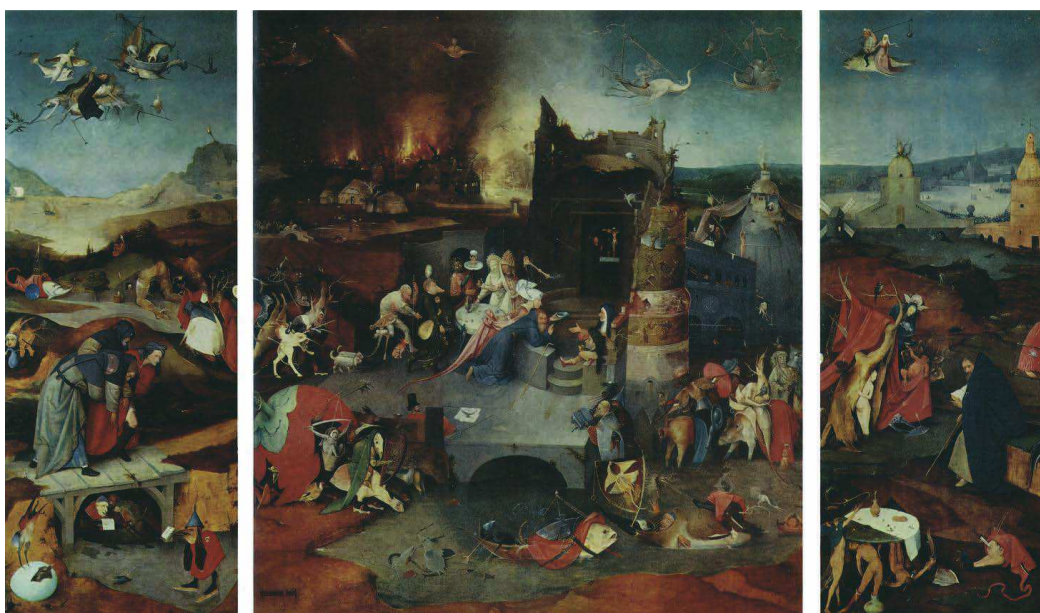


Fig. 2 – Hieronymus Bosch, c. 1500, *Tentazione di Sant'Antonio*, pannello centrale 131,5 x 119 cm, laterale larghezza 53 cm, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbona

Bosch era molto attaccato a questo tema iconografico. Sempre Walter Gibson lo sottolinea nella sua monografia sul pittore:

St Anthony is a recurrent figure in Bosch's work. In addition to the left wing of the Hermit Saints triptych, his figure appears several times on a drawing in the Louvre. A small panel in the Prado, showing the saint meditating in a sunny landscape, is also generally attributed to him although many details deviate from his usual stile (Gibson 1973, p. 138)¹¹.

Se il testo verbale creato da Flaubert, attraverso una complessa serie di mediazioni intertestuali, si riallaccia al testo visivo elaborato da Bosch, quest'ultimo a sua volta si ricollega a una complessa serie di testi verbali, i quali possono essere classificati in due categorie: da un lato, come Dirk Bax lo mostra nel suo studio sull'argomento, i proverbi, i giochi di parole e le barzellette del neerlandese antico (Bax 1948 e 1956); dall'altro lato, le agiografie medievali. Gibson lo sottolinea con efficacia: "[...] the Lisbon triptych remains his most comprehensive statement of the theme, the particulars of which he drew from the Lives of the Fathers and the Golden Legend, both of which were available in contemporary Dutch translation" (Gibson 1973, p. 138)¹².

La *Legenda Aurea*, scritta dal vescovo di Genova Jacopo da Varazze (o Varagine)¹³ tra il 1228 e il 1230, è una delle fonti agiografiche maggiori della cultura cristiana, fonte a sua volta basata sui testi agiografici dei Padri della Chiesa. Di questi, il primo a raccontare le tentazioni di Sant'Antonio fu Attanasio, vescovo di Alessandria d'Egitto. Vissuto tra il 295 e il 373, egli scrisse una *Vita Antonii* in greco nel 356, subito dopo la morte dell'eremita nel 355. Ma Attanasio non si limitava a inventare, bensì a rielaborare una complessa serie testuale, la cui composizione è materia di dibattito fra gli studiosi. Robert C. Gregg, per esempio, curatore della traduzione inglese della *Vita Antonii* di

¹¹ "Sant'Antonio è una figura ricorrente nell'opera di Bosch. In aggiunta al pannello sinistro del trittico dei Santi Eremiti, la sua figura appare diverse volte in un disegno del Louvre. Anche un piccolo pannello nel Prado, che mostra il santo mentre medita in un paesaggio assolato, è generalmente attribuito al pittore nonostante molti dettagli si discostino dal suo stile abituale".

¹² "[...] il trittico di Lisbona rimane il suo pronunciamento più esaustivo sul tema, i cui particolari egli trasse dalle *Vite dei Padri* e dalla *Legenda Aurea*, entrambi disponibili in traduzioni olandesi coeve". La letteratura sul trittico è immensa. Cfr Aymès, Clément 1975.

¹³ Varazze, 1228 – Genova, 13 luglio (o 16 luglio) 1298.

Attanasio, riassume tale dibattito nella prefazione all'opera: "A number of suggestions have been advanced by those scholars intent on underlining the connection between the *Vita Antonii* and certain 'classic' biblical themes and motifs. It is argued that the basic structure of the work derives from the temptation story in the Gospels" (Gregg 1980, p. 4)¹⁴.

Altri studiosi, invece, hanno enfatizzato l'influenza della letteratura classica greca sulle opere di Attanasio. Robert C. Gregg riassume la lista di probabili fonti: "Evidence was marshaled to indicate Athanasius's familiarity with and dependence on such works as the *Life of Pythagoras*, Philostratus's *Life of Apollonius of Tyana*, Porphyry's *Life of Plotinus*, and the *Life of King Agesilaus* by Xenophon" (*ibidem*, p. 5)¹⁵.

Le radici genealogiche della *Tentation* affondano qui, alle porte di Gerusalemme e Atene¹⁶. Tuttavia, la chioma di quest'albero intertestuale è molto più ramificata. La *Vita Antonii* di Attanasio si ritrova in numerose opere di Padri della Chiesa, per esempio nel *De Viribus Illustribus* di Geronimo¹⁷. La struttura narrativa dell'opera greca diventa infatti una sorta di archetipo agiografico per ogni biografia di santi successiva. Parimenti, il portato visivo delle innumerevoli versioni della *Vita Antonii* circolanti in ambito cristiano tra il IV e il XII secolo è ricchissimo. Guy Ferrari ne tratteggia le linee principali nella sua rassegna dell'iconografia antonina (1956, pp. 248-53). Al contempo, l'eco di Bosch nella letteratura, specialmente in quella ispanica tra il XIV e il XVII secolo, è vastissima. Basti pensare al *Críticón* di Baltasar Gracián: "Haced cuenta – dijo el Quirón – que soñáis despiertos. ¡Oh qué bien pintaba el Bosco!, ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles [...]" (1971, 1, p. 79)¹⁸.

L'influenza di Bosch rimane preponderante almeno fino al 1577, quando Tintoretto¹⁹ inventa una nuova iconografia della Tentazione (fig. 3), destinata a ispirare gran parte dell'iconografia di questo tema nel barocco Italiano.



Fig. 3 – Tintoretto, c. 1577, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, 282 x 165 cm, olio su tela, Chiesa di San Trovaso, Cappella Milledonne, Venezia.

¹⁴ "Numerosi suggerimenti sono stati proposti da studiosi propensi a sottolineare la connessione tra la *Vita Antonii* e certi temi e motivi biblici 'classici'. Si è sostenuto che la struttura di base dell'opera derivi dal racconto della tentazione nei vangeli".

¹⁵ "Si sono raccolte prove che indicano la familiarità di Attanasio con- e dipendenza da- opere quali *La vita di Pitagora*, la *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato, la *Vita di Plotino* di Porfirio, e la *Vita di Re Agesilao* di Senofonte".

¹⁶ Per uno studio approfondito delle fonti della *Tentation* di Flaubert, cfr Sez nec 1945 e 1949.

¹⁷ Stridone, 347 – Betlemme, 420.

¹⁸ "Fate conto – disse il Chirone – che stiate sognando a occhi aperti. Oh come dipingeva bene Bosch!, adesso capisco il suo capriccio. Vedrete cose incredibili [...]" ; cfr Heidenreich, 1970 (con riferimenti soprattutto alla letteratura ispanica dei secoli sedicesimo e diciassettesimo).

¹⁹ Venezia, 29 settembre 1518 – 31 maggio 1594.

Una filiazione parallela è invece quella della *Tentazione di Sant'Antonio* dipinta da Matthias Grünewald²⁰ nel pannello sinistro dell'altare di Issenheim (fig. 4), che catturò Huysmans²¹ al punto di influenzarne profondamente l'estetica e ispirargli lo scritto *Les Grünewald du Musée de Colmar* (Huysmans 1988).



Fig. 4 – Matthias Grünewald, c. 1506-15, *Tentazione di Sant'Antonio*, seconda apertura, pannello laterale sinistro, olio su legno, Musée d'Unterlinden, Colmar, Alsazia (Francia).

Per la composizione della sua *Tentation*, Flaubert studia e rielabora gran parte della tradizione precedente ora ora descritta per sommi capi. Per quanto riguarda l'ispirazione visiva, ha visto il dipinto di Brueghel il Giovane a Genova e ne possiede una riproduzione di Jacques Callot²² (fig. 5); per quanto concerne l'ispirazione verbale, studia con meticolosità i testi su Antonio nella *Patrologia* del Migne.



Fig. 5 – Jacques Callot, 1635, *Tentazione di Sant'Antonio*, seconda versione, incisione su rame, Musée historique lorrain, Nancy.

²⁰ Würzburg, ca. 1480 – Halle sul Saale, 31 agosto 1528.

²¹ Parigi, 5 febbraio 1848 – 12 maggio 1907.

²² Nancy, 1592 – 1635.

3. Contagi della tentazione: da Cézanne a Ernst

Ma Flaubert non è che il punto di partenza, o meglio lo snodo principale, di questa rielaborazione della tradizione visiva e verbale del passato. Fra il 1935 e il 1937, per esempio, Cecil Gray²³, critico musicale e compositore scozzese, compone un adattamento per dodici solisti, coro, e orchestra della Tentazione di Flaubert (fig. 6).

Significativo è soprattutto il modo in cui Gray enfatizza, nell'introdurre le sue *Analytical and Explanatory Notes to "The Temptations of Saint Anthony"*, il fatto che "Saint Anthony is one of those conceptions realisable in any art. Flaubert was inspired by a picture of Breughel [sic]. I was inspired by Flaubert. This is one of the many embodiments of the romantic conception" (Gray 1954, p. 1)²⁴. Tuttavia Cecil Gray sottolinea anche, sempre nella suddetta introduzione, che "the present work is primarily conceived for some form of visual presentation, whether of stage, cinema or television" (*ibidem*)²⁵.

Sin da subito, in effetti, la *Tentation* di Flaubert attrae soprattutto pittori. Cézanne²⁶ dipinge tre versioni della *Tentazione di Sant'Antonio*, la più celebre conclusa tra il 1875 e il 1877 (fig. 7) (Cachin et al., 1996, pp. 157-8).

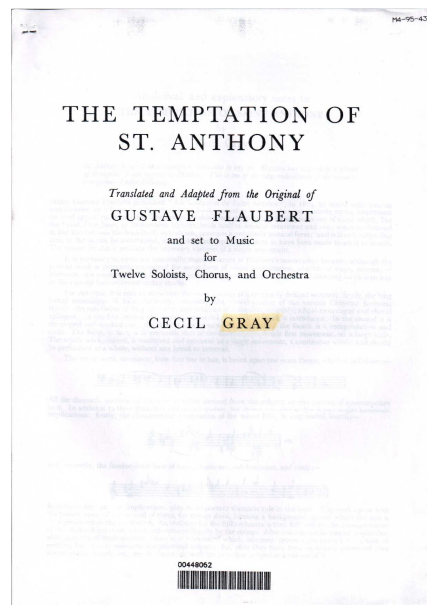


Fig. 6 – Cecil Gray, 1937, Spartito di *The Temptation of Saint Anthony*.

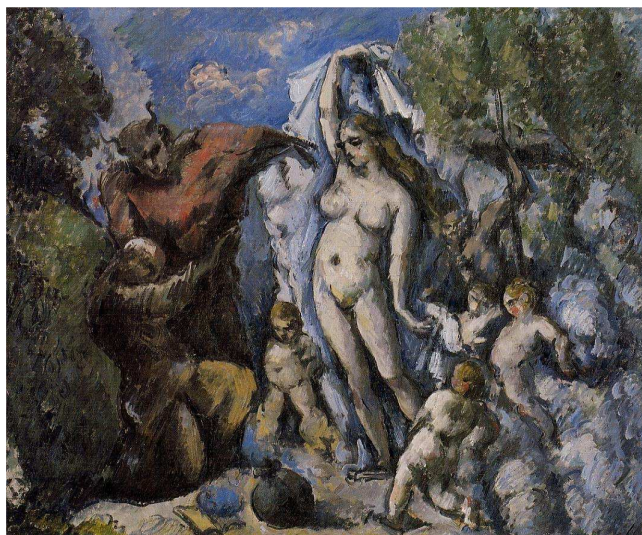


Fig. 7 – Paul Cézanne, c. 1875-77, *Tentazione di Sant'Antonio*, 47 x 56 cm, olio su tela, Musée d'Orsay, Parigi.



Fig. 8 – James Ensor, 1877, *Tentazione di Sant'Antonio*, olio su tela, collezione privata americana.

²³ 1895 – 1951.

²⁴ "Sant'Antonio è una di quelle concezioni realizzabili in ogni arte. Flaubert è stato ispirato dalla pittura di Brueghel. Io sono stato ispirato da Flaubert. Questa è una delle tante incarnazioni della concezione romantica".

²⁵ "La presente opera è concepita primariamente per qualche forma di presentazione visiva, sia essa teatrale, cinematografica, o televisiva".

²⁶ Aix-en-Provence, 19 gennaio 1839 – 22 ottobre 1906.

Nel 1874, Fernand Khnopff²⁷ espone una *Tentazione di Sant'Antonio secondo Flaubert* nella prima mostra dei simbolisti belgi. Tre anni dopo, James Ensor²⁸ disegna una nuova versione del tema, ove Antonio è tentato da borghesi che mangiano patatine fritte (fig. 8).

Félicien Rops²⁹, quindi, intorno al 1890, concepisce una rappresentazione ancora più scandalosa, uno *Studio per la Tentazione di Sant'Antonio*, anche noto come *Donna alla croce*, ove compare una donna seminuda crocifissa (fig. 9)³⁰.

In seguito Odilon Redon³¹ legge Flaubert nel 1882 e, spinto dall'enorme ascendente che egli esercitava sui simbolisti belgi, consacra alla *Tentation* ben tre album di litografie, nel 1888, nel 1889, e nel 1896 (fig. 10) (Hobbes 1977; Gamboni 1989, pp. 182-4; Eisenman 1992). Lo stesso Huysmans descrive e commenta una di queste versioni, in un articolo dedicato al concetto di "mostro" (Huysmans 1975, pp. 389-92).

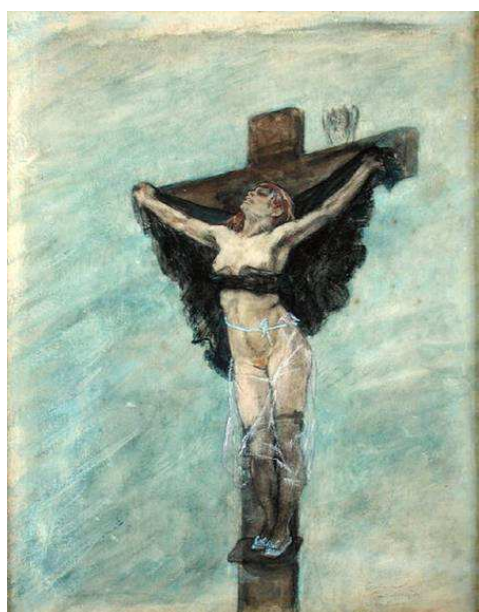


Fig. 9 – Félicien Rops, 1890, *Studio per La tentazione di Sant'Antonio*, elioincisione, acquatinta, e puntasecca, collezione privata.



Fig. 10 – Odilon Redon, 1888, *La tentazione di Sant'Antonio*, 27,5 x 17 cm, litografia, British Museum, Londra.

La filiera intertestuale grünewaldiana ispira invece Max Ernst³², che nel 1945 dipinge un'impressionante *Tentazione di Sant'Antonio* (fig. 11).

²⁷ Grembergen, presso Dendermonde, 12 settembre 1858 – Bruxelles, 12 novembre 1921.

²⁸ Ostenda, 13 aprile 1860 – 19 novembre 1949.

²⁹ Namur, 7 luglio 1833 – Essonnes, 23 agosto 1898.

³⁰ A proposito di quest'opera, lo stesso Rops scrisse una lettera all'amico francese François Taelmans aggiungendo cinismo a blasfemia: "All this is basically only an excuse to paint from life a pretty girl who, a year ago already, cooked us some eggs and tripe à la mode de Touraine and who, for the first time, and after much persuasion, agreed to sit for her old Fély as Princess Borghese sat for Canova. I only changed the hairstyle" (citato in Arwas 1972, senza numeri di pagina); "Tutto ciò è in fondo solo una scusa per dipingere dal vivo una ragazza carina che ormai un anno fa ci cucinò uova e trippa à la mode de Touraine e che, per la prima volta, e dopo molta persuasione, ha accettato di posare per il suo vecchio Fély così come la Principessa Borghese posò per Canova. Ho cambiato solo lo stile di pettinatura".

³¹ Bordeaux, 20 aprile 1840 – Parigi, 6 luglio 1916.

³² Brühl, 2 aprile 1891 – Parigi, 1° aprile 1976.



Fig. 11 - Max Ernst, 1945, *Tentazione di Sant'Antonio*, 108 x 128 cm, olio su tela, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Germania.

4. Biografie della tentazione: Foucault, Valéry, Borges, Barthes

Il labirinto intertestuale intorno alla *Tentation* di Flaubert è ulteriormente complicato dall'abbondanza di testi letterari e filosofici che se ne ispirano. Valéry, Borges, Foucault, sono solo alcuni degli autori sedotti dal testo di Flaubert. Di fronte a questo corpus copioso di testi d'ogni sostanza espressiva, le questioni da affrontare sono molteplici. Primo, quali sono le ragioni di questo successo? Perché il racconto della Tentazione di Sant'Antonio seduce così tanti scrittori, pittori, filosofi? Secondo, quali sono le dinamiche della genesi intertestuale? Perché gli scrittori sono così attratti dalle rappresentazioni visive della Tentazione, e i pittori da quelle letterarie? Terzo, nel passaggio vertiginoso dalle une alle altre, che cosa rimane del racconto della Tentazione, e che cosa cambia? E infine, in che modo la *Tentation* di Flaubert, o meglio le diverse versioni di essa, funge da catalizzatore di questo andirivieni tra l'immagine e la parola, fra la rappresentazione e l'analisi?

L'ipotesi che il presente articolo intende esplorare è che per rispondere a queste domande sia necessario costruire un parallelo fra la tentazione del primo tipo, quella dell'eremita nella solitudine del deserto e della meditazione spirituale, e la tentazione del secondo tipo, quella dell'artista nella solitudine della creazione e del corpo a corpo con la forma. Flaubert è scrittore interamente votato al culto della forma, che qui si può intendere alla Hjelmslev, come organizzazione che interessa sia l'espressione che il contenuto di un artefatto semiotico (1943). Nella composizione espressiva, Flaubert è ossessionato dal *labor limæ*, dalla paziente cesellatura delle frasi. Nell'allestimento del contenuto, egli è ugualmente maniaco della lettura metodica, della costruzione ordinata di una conoscenza esaustiva. La colossale corrispondenza di Flaubert trabocca di riferimenti a questa mania delle strutture precise, le sue opere ne trasudano a ogni passo, i critici la evidenziano in ogni analisi.

Ma l'ossessione di Flaubert per la forma non è senza conseguenze; innanzitutto la lentezza della composizione: egli cancella le parole e le sostituisce, quindi cancella nuovamente quelle sostituite, e ogni cambiamento provoca quello di tutte le parole vicine, in una catena di modifiche che, in assenza di *word processors*, trasforma la pagina in un campo di battaglia e lascia lo scrittore sfinito. Contemporaneamente, la lentezza nella definizione del contenuto: la continua lettura, la compilazione di note, il riempimento di schede, l'accumulo di bibliografia. Ne risulta un'esistenza votata all'immobilità e all'isolamento. Nella stessa lettera in cui Flaubert menziona per la prima volta il proprio desiderio di scrivere una Tentazione, egli descrive altresì la sua concezione della vita d'artista:

“Le seul moyen de n’être par malheureux c’est de t’enfermer dans l’Art et de compter pour rien tout le reste ; [...] j’ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu. Je ne demande d’ici à longtemps que cinq ou six heures de tranquillité dans ma chambre, un grand feu l’hiver, et deux bougies chaque soir pour m’éclairer” (Flaubert 1976, (prima serie (1830-1846), p. 173)³³.

In una lettera a Ernest Chevalier del 13 agosto 1845, poi, Flaubert scrive: “Ce que je redoute étant la passion, le mouvement, je crois, si le bonheur est quelque part, qu’il est dans la stagnation ; les étangs n’ont pas des tempêtes. Mon pli est à peu près pris, je vis d’une façon réglée, calme, régulière, m’occupant exclusivement de littérature et d’histoire” (Flaubert 1963, p. 33)³⁴.

Ancora, solo una settimana prima di togliere dall’imballaggio l’incisione di Callot raffigurante la Tentazione che Flaubert aveva comprato in Italia, egli scrive a Louise Colet: “On n’arrive au style qu’avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée” (*ibidem*, p. 39)³⁵. Al contempo, la solenne rivendicazione delle lunghe fatiche dell’artista è spesso accompagnata da un sentimento di malinconia di fronte all’estenuante lentezza della scrittura:

Il faut une volonté surhumaine pour écrire, et je ne suis qu’un homme. Il me semble quelquefois que j’ai besoin de dormir pendant six mois de suite. Ah ! De quel œil désespéré je le regarde, les sommets de ces montagnes où mon désir voudrais monter ! Sais-tu dans huit jours combien j’aurai fait de pages depuis mon retour de pays ? Vingt. Vingt pages en un mois et en travaillant chaque jour au moins sept heures ! (*ibidem*, p. 68)³⁶

In una lettera ben nota agli studiosi, poi, Flaubert suggerisce un paragone fra gli sforzi, le conquiste e lo scoraggiamento dello scrittore da un lato e le sofferenze, le vittorie, e le sconfitte dell’eremita dall’altro:

Je ne sais pas comment quelquefois les bras ne me tombent pas du corps, de fatigue, et comment ma tête ne s’en va pas en bouillie. Je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure et où je n’ai rien pour me soutenir qu’une espèce de rage permanente, qui pleure quelquefois d’impuissance, mais qui est continuelle. J’aime mon travail d’un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre. Quelquefois, quand je me trouve vide, quand l’expression se refuse, quand, après [avoir] griffonné de longues pages, je découvre n’avoir pas faite une phrase, je tombe sur mon divan et j’y reste hébété dans un marais intérieur d’ennui (*ibidem*, p. 69).³⁷

In virtù di questo accostamento, numerosi interpreti hanno proposto un’identificazione tra Flaubert e il suo alter-ego letterario Antonio, in quanto entrambi conducono un’esistenza isolata, entrambi sono a volte tocchi dalla grazia, ed entrambi, infine, sono di quando in quando soggetti a scoramento (Seginger 1997, p. 23). La semiotica di solito rifugge da tali letture psico-biografiche dagli esiti piuttosto

³³ “Il solo modo di non essere infelici è di rinchiudersi nell’Arte e di non tenere in alcun conto tutto il resto; [...] ho detto alla vita pratica un irrevocabile addio. Da qui in avanti non chiedo che cinque o sei ore di tranquillità nella mia stanza, un gran fuoco l’inverno, e due candele ogni sera per farmi luce”.

³⁴ “Ciò che temo essendo la passione, il movimento, credo che se la felicità è da qualche parte essa è nella stagnazione; gli stagni non hanno tempeste. La mia condotta è decisa: vivo in maniera regolata, calma, regolare, occupandomi esclusivamente di letteratura e di storia”.

³⁵ “Non si arriva allo stile che con una fatica atroce, con un’ostinazione fanatica e devota”.

³⁶ “Occorre una volontà sovrumana per scrivere, e io non sono che un uomo. A volte mi sembra che ho bisogno di dormire per sei mesi di seguito. Ah! Con che sguardo disperato le guardo, le sommità di quelle montagne dove vorrebbe salire il mio desiderio. Sai tra otto giorni quante pagine avrò scritto dal mio ritorno? Venti. Venti pagine in un mese e lavorando ogni giorno almeno sette ore!”

³⁷ “Non so come a volte le braccia non mi si staccano dal corpo, dalla fatica, e come la testa non se ne va in pappa. Conduco una vita aspra, priva di ogni gioia esteriore e ove non c’è niente per sostenermi a parte una specie di rabbia permanente, che talvolta piange d’impotenza, ma che è continua. Amo il mio lavoro di un amore frenetico e perverso, come un asceta il cilicio che gli scortica il ventre. Talvolta, quando mi sento vuoto, quando l’espressione mi si nega, quando, dopo aver scribacchiato lunghe pagine, mi ritrovo a non aver composto una frase, mi accascio sul mio divano e vi resto inebetito in una palude interiore di depressione”.

scontati per concentrarsi sul testo letterario, eppure vi è un livello superiore dell'analisi al quale sia il testo della *Tentation* di Flaubert sia il suo anacoretismo di scrittore possono rientrare nella medesima costellazione di elementi significanti: il livello della semiotica della cultura e in particolare quello di un'antropologia semiotica delle forme di vita. In questa chiave, ancora tutta da costruire, è lecito ipotizzare che il rapporto di Antonio con il deserto e le sue tentazioni echeggi quello di Flaubert con la scrittura e le sue deviazioni, e che l'uno e l'altro non siano che manifestazioni particolari di una dialettica più generale, quella dell'ordine creatore del discorso, o se si vuole del *logos*, alle prese con il caos del reale.

I lettori più accorti della *Tentation* di Flaubert hanno spesso colto questa possibilità di collegare le tentazioni spirituali di Antonio con quelle esistenziali di Flaubert, e le une e le altre con un'interpretazione più generale della Tentazione, in chiave quasi metafisica. Nella *Bibliothèque fantastique* Michel Foucault scrive:

Or, en fait de rêves et de délires, on sait maintenant que la Tentation est un monument de savoir méticuleux. Pour la scène des hérésiarques, dépouillement de Mémoires ecclésiastiques de Tillemont, lecture de quatre volumes de Matter sur l'Histoire du gnosticisme, consultation de l'Histoire de Manichéisme par Beausobre, de la Théologie chrétienne de Reuss ; à quoi il faut ajouter saint Augustin bien sûr, et la Patrologie de Migne (Athanasie, Jérôme, Épiphanie). Les dieux, Flaubert est allé les redécouvrir chez Burnouf, Anquetil-Duperron, Herbelot et Hottinger, dans les volumes de l'Univers pittoresque, dans les travaux de l'Anglais Layard, et surtout dans la traduction de Creutzer, les Religions de l'Antiquité. Les Traditions tératologiques de Xivrey, le Physiologus que Cahier et Martin avaient réédité, les Histoires prodigieuses de Boasstrau, le Duret consacré aux plantes et à leur "histoire admirable" ont donné des renseignements sur les monstres. Spinoza avait inspiré la méditation métaphysique sur la substance étendue [...] (Foucault 1995, p. 8)³⁸.

L'ossessione di Flaubert per il controllo della forma sulla forza sia dell'immaginazione che della scrittura suscita reazioni contraddittorie. Paul Valéry, in un breve articolo dedicato alla *Tentation*, esprime tutto il suo disprezzo verso la puntigliosa erudizione di Flaubert, di cui d'altra parte lo stesso Flaubert lasciò una parodia incompiuta nel romanzo *Bouvard et Pécuchet*; scrive Valéry: "Rien ne m'est plus pénible que de me figurer la quantité de travail dépensée à bâtir un conte sur le fondement illusoire d'une érudition toujours plus vaine que toute fantaisie" (Valéry 1957, I, p. 613)³⁹.

Jorge Luis Borges, invece, e non poteva essere altrimenti, esprime tutta la sua ammirazione per il metodo flaubertiano di costruzione sia del contenuto che dell'espressione del racconto letterario: "[Flaubert] fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir" (Borges 1964, IV, p. 145)⁴⁰.

Ma è lo sguardo del semiologo a scorgere con maggiore acume, al di là di ogni giudizio etico o estetico di merito, cosa si celi dietro l'affanno flaubertiano per la *maîtrise* della forma: Roland Barthes si occupa della *Tentation* di Flaubert ad almeno tre riprese. In un'intervista rilasciata a *Les Nouvelles littéraires* afferma:

³⁸ "E dunque, in fatto di sogni e deliri, si sa adesso che la *Tentation* è un monumento di sapere meticoloso. Per la scena degli eresiarchi, spoglio delle *Memorie ecclesiastiche* di Tillemont, lettura dei quattro volumi di Matter sulla *Storia dello gnosticismo*, consultazione della *Storia di Manicheo* di Beausobre, della *Teologia cristiana* di Reuss; cui bisogna aggiungere Sant'Agostino, naturalmente, e la *Patrologia* del Migne (Atanasio, Geronimo, Epifanio). Gli dei, Flaubert è andato a riscoprirli presso Burnouf, Anquetil-Duperron, Herbelot e Hottinger, nei volumi dell'*Universo pittoresco*, nei lavori dell'inglese Layard, e soprattutto nella traduzione di Creutzer, le *Religioni dell'Antichità*. Le *Tradizioni teratologiche* di Xivrey, il *Fisiologo* che Cahier e Martin avevano rieditato, le *Storie prodigiose* di Boasstrau, il Duret consacrato alle piante e alla loro "storia meravigliosa" hanno dato dei suggerimenti sui mostri. Spinoza aveva ispirato la meditazione metafisica sulla sostanza estesa."

³⁹ "Niente mi è più penoso che d'immaginare la quantità di lavoro spesa a costruire un racconto sul fondamento illusorio di un'erudizione sempre più vana di ogni fantasia."

⁴⁰ "Flaubert fu il primo Adamo di una specie nuova: quella dell'uomo di lettere come sacerdote, come asceta, e quasi come martire".

[...] Flaubert a vécu un drame de l'écriture, un drame de ce qu'on appelait et ce qu'on appelle encore maintenant le style. Mais cela va beaucoup plus loin que le style. Vous connaissez toutes les phrases absolument poignantes de Flaubert sur le travail de la forme. Elles montrent qu'effectivement, il vivait avec déchirement la séparation, la sécession, le sevrage, si je puis dire, de l'écriture littéraire, loin, précisément, de la bonne conscience (Barthes 1970a, senza numero di pagina)⁴¹.

Di nuovo, in *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes menziona "l'incertezza della frase" che "rendeva Flaubert così infelice" (Barthes 1994, II, p. 1134). Infine, in un articolo scritto in onore di André Martinet, intitolato "Flaubert et la phrase"⁴², Barthes dedica la riflessione più approfondita alla modalità esistenziale della scrittura flaubertiana:

Bien avant Flaubert, l'écrivain a ressenti — et exprimé — le dur travail du style, la fatigue des corrections incessantes, la triste nécessité d'horaires démesurés pour aboutir à un rendement infime. Pourtant chez Flaubert, la dimension de cette peine est toute autre; le travail du style est chez lui une souffrance indicible (même s'il la dit souvent), quasi expiatoire, à laquelle il ne reconnaît aucune compensation d'ordre magique (c'est-à-dire aléatoire), comme pouvait l'être chez bien des écrivains le sentiment de l'inspiration: le style, pour Flaubert, c'est la douleur absolue, la douleur infinie, la douleur inutile. La rédaction est démesurément lente ("quatre pages dans la semaine", "cinq jours pour une page", "deux jours pour la recherche de deux lignes"); elle exige un "irrévocable adieu à la vie", une séquestration impitoyable (Barthes 1968, senza numero di pagina)⁴³.

Insomma, per Barthes Flaubert è il retore perfetto, lo scrittore che padroneggia grazie a uno sforzo quasi sovrumano l'*inventio* dei contenuti, la loro *dispositio* nel racconto, l'*elocutio* della loro presentazione stilistica, la *memoria* dell'accumulo meticoloso di dati. Ciò che manca a Flaubert è invece l'*actio*, il gesto corporeo, la pulsione incontrollata, lo scatto convulso. Per Barthes l'*actio* deficitica a Flaubert sia nella *mise en œuvre* del testo, giacché la prosa moderna rifiuta il legame con la dimensione corporea della retorica classica; sia nella *mise en place* del testo, giacché la scrittura stessa di Flaubert esclude il movimento, la rapidità, il dinamismo e ammette solo la stagnazione, la lentezza, la pazienza; Flaubert, dunque, come scrittore della passione, nel senso etimologico del termine, più che dell'azione.

5. Maestà della tentazione: Nietzsche

In virtù di questo diniego dell'azione, Nietzsche⁴⁴ disprezzava Flaubert. In *Nietzsche contra Wagner* il filosofo scrive:

⁴¹ "[...] Flaubert ha vissuto un dramma della scrittura, un dramma di ciò che si chiamava e che si chiama ancora adesso lo stile. Ma ciò va molto più lontano dello stile. Conoscete tutte le frasi assolutamente pungenti di Flaubert sul lavoro della forma. Esse mostrano che, in effetti, egli viveva con dilaniamento la separazione, la secessione, la scissione, se si può dire, della scrittura letteraria, lontana, precisamente, dalla buona coscienza."

⁴² "Flaubert e la frase".

⁴³ "Ben prima di Flaubert, lo scrittore ha provato — ed espresso — il duro lavoro dello stile, la fatica delle correzioni incessanti, la triste necessità di tempi smisurati per pervenire a un rendimento infimo. Tuttavia in Flaubert la dimensione di questa pena è interamente altra; il lavoro dello stile è in lui una sofferenza indicibile (sebbene egli ne parli spesso), quasi espiatoria, alla quale egli non riconosce nessuna compensazione d'ordine magico (cioè aleatorio), come poteva esserlo in molti altri scrittori il sentimento dell'ispirazione: lo stile, per Flaubert, è il dolore assoluto, il dolore infinito, il dolore inutile. La redazione è smisuratamente lenta ("quattro pagine alla settimana", "cinque giorni per una pagina", "due giorni per la ricerca di due righe"); essa esige un "addio irrevocabile alla vita", una reclusione senza pietà".

⁴⁴ Röcken, 15 ottobre 1844 – Weimar, 25 agosto 1900.

Flaubert, eine Neueausgabe Pascal's, aber als Artist, mit dem Instinkt-Urtheil aus dem Grunde: „*Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout*“⁴⁵...Er torturirte sich, wenn er dichtete, ganz wie Pascal sich torturirte, wenn er dachte – sie empfanden beide unegoistisch... „Selbstlosigkeit“ (Nietzsche 1969a, 3, p. 424)⁴⁶.

In un altro passaggio di *Der Wille zur Macht*, poi, Nietzsche descrive Flaubert come la quintessenza della decadenza francese: “- jene typische Verwandlung, für die unter Franzosen G. Flaubert, unter Deutschen Richard Wagner das deutlichste Beispiel ist, wie der romantische Glaube an die Liebe und die Zukunft in das Verlangen zum Nichts sich verwandelt, 1830 in 1850” (Nietzsche 1959, p. 79)⁴⁷.

Il giudizio di Nietzsche tuttavia non è innocente ma influenzato dall'*Essai de psychologie contemporaine* del saggista francese Paul Bourget⁴⁸, il quale nel primo paragrafo del capitolo “Du nihilisme de Gustave Flaubert” [“del nichilismo di Gustave Flaubert”] scriveva:

C'est à travers son destin que Flaubert a vu le destin des autres existences, – et, en effet, la cause du malheur de tous ses personnages est, comme chez lui, une disproportion. Même, généralisant cette remarque, il semble reconnaître que cette disproportion n'est pas un accident. C'est à ses yeux une loi constante que l'effort humain aboutisse à un avortement, d'abord parce que les circonstances extérieures sont contraires au rêve, ensuite parce que la faveur même des circonstances n'empêcherait pas l'âme de se dévorer en plein assouvissement de sa chimère (Bourget 1917, p. 148)⁴⁹.

Avendo letto il saggio di Bourget, nell'aforisma 34 di *Götzen-Dämmerung* Nietzsche esclamava: “*On ne peut penser et écrire qu'assis*”⁵⁰ (G. Flaubert). – Damit habe ich dich, Nihilist! Das Sitzfleisch ist gerade die Sünde wider den heiligen Geist. Nur die ergangenen Gedanken haben Werth” (Nietzsche 1969b, 3, p. 58)⁵¹. Nietzsche aveva trovato questa citazione che tanto l'irritava nella prefazione di Guy de Maupassant all'edizione del 1884 delle Lettere di Gustave Flaubert a George Sand. L'aforismo dimostra che il disprezzo del filosofo per lo scrittore s'impennava di nuovo sull'accusa di una mancanza di azione. L'immagine di una scrittura assisa era infatti l'epitome di tale mancanza, un'immagine cui Nietzsche si scagliava anche ne *Die fröhliche Wissenschaft*: “Aber warum schreibst denn du? – A.: Ich gehöre nicht zu Denen, welche mit der nassen Feder in der Hand *denken*;⁵² und noch weniger zu Jenen, die sich gar vor dem offenen Tintenfasce ihren Leidenschaften überlassen, auf

⁴⁵ In francese e in corsivo nel testo originale.

⁴⁶ “Flaubert, una nuova edizione di Pascal, ma un artista con questa credenza istintiva nel cuore: “Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout” [Flaubert è sempre detestabile, l'uomo non è niente, l'opera è tutto]...si torturava quando scriveva, proprio come Pascal si torturava quando pensava – i sentimenti di entrambi erano inclini al “non-egoismo.”...“Disinteressamento””.

⁴⁷ “Quella trasformazione caratteristica della quale G. Flaubert è l'esempio più impressionante tra i Francesi, e Richard Wagner l'esempio più impressionante fra i Tedeschi, mostra come la credenza romantica nell'amore e nel futuro cambia in un anelito verso la non entità negli anni 1830-1850”.

⁴⁸ Amiens, 2 settembre 1852 – Parigi, 25 dicembre 1935.

⁴⁹ “È attraverso il suo destino che Flaubert ha visto il destino delle altre esistenze, – e, in effetti, la causa dell'infelicità di tutti i suoi personaggi è, come in lui, una sproporzione. Generalizzando questa osservazione, sembra persino di riconoscere che questa sproporzione non è un incidente. Ai suoi occhi è una legge costante che lo sforzo umano sfoci in un aborto, innanzitutto perché le circostanze esteriori sono contrarie al sogno, in seguito perché lo stesso favore delle circostanze non impedirebbe all'anima di divorarsi nella piena soddisfazione della propria chimera”.

⁵⁰ In francese e in corsivo nel testo originale.

⁵¹ “*On ne peut penser et écrire qu'assis* [non si può pensare e scrivere che da seduti] (G. Flaubert). – Adesso ti ho preso, nichilista! Sedere immobile è precisamente il peccato contro il sacro spirito. Solo i pensieri che vengono dal camminare hanno valore”.

⁵² In corsivo nel testo originale.

ihrem Stuhle sitzend und auf's Papier starrend“ (Nietzsche 1973, 2, p. 124)⁵³. A tale immagine, Nietzsche contrapponeva quella celeberrima di una scrittura danzante. Sempre in *Götzen-Dämmerung* scriveva: “Man kann nämlich das *Tanzen*⁵⁴ in jeder Form nicht von der *vornehmen Erziehung* abrechnen, Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man auch mit der *Feder* können muss, — dass man *schreiben* lernen muss?” (Nietzsche 1969b, 3, p. 104)⁵⁵

Il proposito filosofico di Nietzsche è anche quello di recuperare l'azione frustrata dalla scrittura, la forza irretita dalla forma. Una scrittura ambulante, una scrittura danzante, ma anche la scrittura sanguinante di *Also sprach Zarathustra*: “Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, daß Blut Geist ist” (Nietzsche 1950, p. 41)⁵⁶.

L'ipotesi principale di questo articolo è che attraverso la Tentazione di Sant'Antonio Flaubert allo stesso tempo evochi ed esorcizzi la tentazione della forza, quella di una corporalità passionale ed eslege che sfugge al controllo meticoloso della forma, allo scrupoloso controllo sia della composizione dei contenuti che della presentazione dello stile.

La pittura, e specialmente il delirio immaginativo di Bosch che Flaubert assorbe per il tramite dei Brueghel e dell'incisione di Callot, è il canale attraverso cui la tentazione della forza s'impadronisce di Flaubert; tuttavia, la sorgente di questa tentazione giace altrove, in un altro meandro intertestuale, vale a dire nella dimensione teatrale della Tentazione di Sant'Antonio. Il teatro, in effetti, gioca in Flaubert lo stesso ruolo che la danza gioca in Nietzsche: consente un riavvicinamento della scrittura e del corpo, della forma e della forza, del logos e del caos. Ma Flaubert non è invasato da questa tentazione della forza, del corpo, del teatro. Al contrario, egli usa la *Tentation de Saint Antoine* al fine di esorcizzare tale tentazione cristallizzandola in un testo perfetto sia nella composizione dei contenuti che nella presentazione stilistica. Questo esorcismo accompagna tutta la carriera di Flaubert, che scrive tre versioni della *Tentation*, come in una sorta di esercizio spirituale praticato attraverso la scrittura: nel 1849, nel 1856, e infine nel 1872.

Quando completa la terza e ultima versione dell'opera, Flaubert scrive una lettera a Mlle Leroyer de Chantepie, lettera ove descrive il lungo agone della creazione letteraria. Allo stesso tempo, menziona per la seconda e ultima volta nella sua monumentale corrispondenza il dipinto di Brueghel, quello che aveva dato il “la” alla sua immaginazione. Il cerchio dei rimandi tra parola e immagine si chiude: il dipinto di Brueghel appare nella corrispondenza di Flaubert all'inizio della scrittura della *Tentation* per poi ricomparire trenta anni dopo, quando la scrittura dell'opera è completa. Scrive Flaubert il 5 giugno del 1872: “Au milieu de mes chagrins, j'achève mon Saint Antoine. C'est l'œuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes” (Flaubert 1976 (sesta serie, 1869-1872), p. 385)⁵⁷.

Foucault giustamente intuisce che la *Tentation de Saint Antoine* sia per Flaubert non tanto un testo letterario quanto una sorta di metatesto, la cui scrittura e riscrittura accompagna, in modo quasi rituale, le tappe salienti della carriera dello scrittore:

⁵³ “Ma perché dunque, scrivi? – A: Non appartengo a coloro che pensano con la penna umida in mano; e meno ancora a coloro che si concedono interamente alle proprie passioni prima di aprire il calamaio, seduti sulla loro sedia con lo sguardo fisso sulla carta”.

⁵⁴ Corsivi nel testo originale.

⁵⁵ “Giacché non puoi sottrarre ogni forma di *danza* alla *nobile educazione*, l'abilità di danzare con i piedi, con i concetti, con le parole; ho ancora bisogno di dire che devi anche essere capace di danzare con la *penna* – che devi imparare a scrivere?”

⁵⁶ “Di tutti gli scritti solo amo quello che è scritto con il proprio sangue. Scrivi col sangue: e imparerai che il sangue è spirito”.

⁵⁷ “In mezzo alle mie pene, finisco il mio Saint Antoine. È l'opera di tutta la mia vita, perché la prima idea me ne è venuta nel 1845, a Genova, davanti a un quadro di Breughel e da allora non ho cessato di pensarvi e di fare delle letture pertinenti”.

Trois fois, Flaubert a écrit, récrit *La tentation* : en 1849 – c'était avant *Madame Bovary* –, en 1856, avant *Salammô*, en 1872, au moment de rédiger *Bouvard et Pécuchet*. [...] On a le sentiment que *La Tentation*, c'est pour Flaubert le rêve de son écriture : ce qu'il aurait voulu qu'il fût, mais aussi ce qu'il devait cesser d'être pour recevoir sa forme terminale. *La Tentation* a existé avant tous les livres de Flaubert [...]; et elle a été répétée – rituel, exercice, "tentation" repoussée ? – avant chacun d'eux. En surplomb au-dessus de l'œuvre, elle la dépasse de ses excès bavards, de sa surabondance en friche, de sa population de bestiaire ; et en retrait de tous les textes, elle offre, avec le négatif de leur écriture, la prose sombre, murmurante qu'il leur a fallu refouler et peu à peu reconduire au silence pour venir eux-mêmes à la lumière (Foucault 1995, p. 5)⁵⁸.

Secondo questa interpretazione, *La Tentation*, o meglio le sue tre versioni, o meglio ancora il continuo esercizio della sua scrittura, costituisce un rituale attraverso cui l'immaginazione di Flaubert si sbarazza dei suoi eccessi, o perlomeno li relega in una sorta d'inconscio letterario, per consentire alle altre opere, quelle della purezza formale, di emergere nello scarto dalla sovrabbondanza evocata dall'immaginazione visiva e teatrale.

Paul Valéry, nel suo breve articolo sulla *Tentation* di Flaubert, cita l'affermazione di Goethe nell'Eckermann, a proposito della *Walpurgisnacht*: "Un nombre infini de figures mythologiques se pressent pour y entrer ; mais je prend garde à moi. Et je n'accepte que celles qui présentent aux yeux les images que je cherche" (Valéry 1957, p. 617)⁵⁹. Quindi lo stesso Valéry rimprovera a Flaubert di non aver saputo sorvegliarsi allo stesso modo di Goethe: "Cette sagesse n'apparaît pas dans *La Tentation*" (*ibidem*)⁶⁰. Foucault, al contrario, con tipico piglio intellettuale, apprezza la *Tentation* esattamente per lo stesso motivo per cui Valéry la critica: la capacità di dar sfogo agli scarti dell'immaginazione, ai residui della forza, alla massa caotica del senso in continua tensione con l'azione ordinatrice della forma del discorso e della scrittura, proprio come il sogno con la vita cosciente.

6. Teatralità della tentazione: marionette

Foucault aveva compreso che per cogliere appieno il significato di questa tensione era necessario rapportarsi non solo alla dialettica intertestuale fra la parola di Flaubert e l'immagine di Bosch, espressioni di due forme diverse di fare i conti con il caos dell'immaginazione, ma anche con una dialettica più profonda, da leggere in filigrana attraverso la prima, vale a dire quella fra parola e corpo, in particolare corpo teatrale. Non va dimenticato, infatti, ciò che scrive Flaubert a proposito della prima idea di scrivere la *Tentation*: "J'ai vu un tableau de Brueghel représentant la Tentation de Saint-Antoine, qui m'a fait penser à arranger *pour le théâtre* la Tentation de saint Antoine" (Flaubert 1976, prima serie (1830-1846), p. 173)⁶¹. È dunque a un'adattamento teatrale che Flaubert pensa in prima istanza. Ma perché il teatro?

Sempre Foucault scrive che "Flaubert, enfant, avait vu souvent le Mystère de saint Antoine que donnait le père Legrain dans son théâtre de poupées; plus tard, il y conduisit George Sand" (Foucault

⁵⁸ "Flaubert ha scritto e riscritto tre volte *La Tentation*: nel 1849 – prima di *Madame Bovary* –, nel 1856, prima di *Salammô*, nel 1872, al momento di redigere *Bouvard et Pécuchet*. [...] Si ha l'impressione che *La Tentation* sia per Flaubert il sogno della sua scrittura: ciò ch'egli avrebbe voluto che fosse, ma anche ciò che doveva cessare d'essere per ricevere la sua forma terminale. *La Tentation* è esistita prima di tutti i libri di Flaubert [...]; ed essa è stata ripetuta – rituale, esercizio, "tentazione" respinta? – prima di ciascuno di essi. Librandosi al di sopra dell'opera, essa la supera con i suoi eccessi verbosi, la sua sovrabbondanza incolta, la sua popolazione da bestiario; e nella retrovia di tutti i testi, essa offre, con il negativo della loro scrittura, la prosa tenebrosa, mormorante che essi hanno dovuto poco a poco ricondurre al silenzio per venire essi stessi alla luce."

⁵⁹ "Un numero infinito di figure mitologiche si spintonano per entrarvi; ma io faccio attenzione. E accetto solo quelle che presentano agli occhi le immagini che cerco".

⁶⁰ "Questa saggezza non compare nella *Tentazione*."

⁶¹ "Ho visto un dipinto di Brueghel raffigurante la Tentazione di Sant'Antonio, che mi ha fatto pensare ad adattare *per il teatro* la Tentazione di sant'Antonio"; corsivo nostro.

1995, p. 15)⁶². Il filosofo aveva trovato quest'informazione nel colossale saggio biografico su Flaubert pubblicato nel 1962 da René Dumesnil. Vi si legge una descrizione accurata del teatro di Legrain:

Au temps de Flaubert — et bien des années après sa mort — un théâtre de marionnettes attirait la foule des enfants. Il était tenu par un brave homme, le père Legrain, et il avait pour enseigne La Tentation de Saint Antoine. La verve du montreur de figurines était intarissable et son boniment perpétuait, dans sa forme naïve et drue, de vieilles traditions remontant aux mystères de moyen âge (Dumesnil 1962, pp. 81-2).⁶³

Dopo una sintesi dei contenuti di questo teatro di marionette, Dumesnil aggiunge:

Flaubert fut un habitué des spectacles donnés dans la baraque foraine. On sait avec quelle fidélité il demeurerait toujours attaché aux souvenirs de sa jeunesse: tous les ans, en octobre, lorsque le père Legrain montait ses tréteaux, Flaubert retournait voir la Tentation. Il y emmena Tourgueniev, Feydeau, George Sand [...]. Un jour qu'il avait pris place avec elle au fond de la baraque, quelqu'un avertit le père Legrain. Celui-ci avant que le rideau se levât sur le décor de l'ermitage, s'avança à la rampe et, après avoir fait les trois saluts comme à la Comédie Française, prononça ces mots: "Mesdames, Messieurs, l'auteur est dans la salle et nous fait l'honneur d'assister à la représentation de son œuvre!". Jamais Flaubert ne fut si heureux! (*ibidem*, p. 83)⁶⁴

Nell'esplorare la serie intertestuale che si annoda attorno alla *Tentation* di Flaubert, precisandone il significato sia testuale che culturale, è interessante investigare l'origine dello spettacolo per marionette del padre Legrain. Lo studioso polacco di marionette Henryk Jurkowski non conosce l'interesse di Flaubert per la Tentazione ma menziona il padre Legrain almeno una volta:

Le thème de la Tentation de Saint Antoine était très populaire en France et en Belgique. Le texte en a été publié par Gaston Baty. Le marionnettiste Louis Levergeois, qui le tenait d'un certain Legrain, le rédigea de mémoire en 1875. La pièce est très simple. Elle tient du texte sa force dramatique naïve. Chaque fois qu'un personnage accomplit une action, il prévient de ses intentions. C'est une pièce hagiographique à caractère de moralité (Jurkowski 1991, pp. 95-6)⁶⁵.

La cultura cosiddetta popolare spesso distrugge i suoi testi, cosicché è molto difficile risalire all'origine della *pièce* che aveva incantato Flaubert da bambino e che ne aveva guidato l'immaginazione adulta della *Tentation*. Tuttavia, ve ne è probabilmente una traccia nella Tentazione che gli Agostiniani scalzi di Rouen (città natale sia di Flaubert che del padre Legrain) vi misero in scena almeno fino al 1678. In questa data, infatti, un anonimo pubblicava a Orleans un poema, intitolato *Seduxerunt populum*

⁶² "Flaubert da bambino aveva visto spesso il Mistero di Sant'Antonio che metteva in scena il padre Legrain nel suo teatro di marionette; più tardi, vi condusse George Sand."

⁶³ "Al tempo di Flaubert — e molti anni dopo la sua morte — un teatro di marionette attirava i bambini in massa. Era tenuto da un buon uomo, il padre Legrain, e aveva per insegna *La Tentazione di Sant'Antonio*. Il brio dell'animatore di figurine era inestinguibile e la sua facondia perpetuava, in forma ingenua e grossolana, vecchie tradizioni che risalivano ai misteri del Medioevo."

⁶⁴ "Flaubert assisteva abitualmente agli spettacoli messi in scena nella baracca delle giostre. È risaputo con quale fedeltà rimanesse sempre attaccato ai ricordi di giovinezza: tutti gli anni, in ottobre, quando il padre Legrain montava il suo palcoscenico, Flaubert ritornava a vedere la Tentazione. Vi ci portò Turgenev, Feydeau, George Sand [...]. Un giorno che aveva preso posto al fondo della baracca, qualcuno avvertì il padre Legrain. Questi, prima che il sipario si alzasse sulla scenografia dell'eremitaggio, venne avanti sul palcoscenico e, dopo aver fatto i tre saluti come alla *Comédie Française*, pronunciò queste parole: "Signore e signori, l'autore è nella sala e ci fa l'onore di assistere alla rappresentazione della sua opera!". Flaubert non fu mai così felice!"

⁶⁵ "Il tema della Tentazione di Sant'Antonio era molto popolare in Francia e in Belgio. Il testo è stato pubblicato da Gaston Baty. Il marionnettista Louis Levergeois, che lo riceveva da un certo Legrain, lo redasse da memoria nel 1875. La *pièce* è molto semplice. Essa deriva dal testo la sua forza drammatica ingenua. Ogni volta che un personaggio compie un'azione, avverte sulle sue intenzioni. È una *pièce* agiografica a carattere moraleggiante."

*meum in mendacio suo*⁶⁶, in cui si criticava l'uso delle marionette durante la Passione, e si descriveva uno spettacolo assai simile a quello della Tentazione di Sant'Antonio (Chesnais 1980, p. 103). La relazione fra questo spettacolo e i misteri medievali è indubbia. Come scrive Jacques Chesnais nella sua *Histoire générale des marionnettes*, "la participation des marionnettes aux Mystères est incontestée" (*ibidem*)⁶⁷. In ogni modo, sebbene sia difficile individuare un testo dei Misteri che rappresenti la Tentazione di Sant'Antonio, è noto come l'episodio evangelico della Tentazione di Cristo, cui s'ispirò Attanasio per la sua *Vita Antonii*, sia una delle scene principali dei Misteri della Passione. I manoscritti bizantini antecedenti all'iconoclastia ne testimoniano la centralità nei drammi-sermone greci. Lo stesso soggetto, attraverso l'enorme diffusione delle *Meditationes vitæ Christi*, fu spesso rappresentato nel Medioevo. Lybette R. Muir, nel saggio *The Biblical Drama of Medieval Europe*, descrive la struttura della Tentazione di Cristo:

Found only in the synoptic gospels but typologically important because it echoes and reverses the Temptation of Adam and Eve, this story occurs in almost all the cycles and cyclic plays as well as a few separate ones. Some plays begin with a council of the devils, who boast of their skill as tempters. The tempter of Jesus is normally Satan [...]. Many plays follow *Meditationes* 122 in emphasizing that the triple Temptation is to gluttony, vainglory and avarice: the three sins of Adam. The devil explains he needs to know whether Jesus is God or Man but at the end he is still bewildered. Several authors stress Jesus' humility in allowing the devil to touch him, even carry him on his shoulders to the top of the pinnacle or the mountain. [...] In several plays, Satan disguises himself: as a hypocrite, and then theologian, hermit, doctor and king in turn (Muir 1995, p. 115)⁶⁸.

Si possono certamente riconoscere, in questa descrizione, i tratti principali della Tentazione di Sant'Antonio, e formulare dunque l'ipotesi che, se il delirio pittorico medievale di Bosch aveva tentato il formalismo della scrittura Flaubertiana per il tramite dei Brueghel e di Callot, il fervore teatrale medievale dei Misteri ispira la *Tentation* attraverso la mediazione del teatro popolare di marionette. Come lo sottolinea Dumesnil citando a sua volta Édouard Maynial:

L'influence du spectacle populaire, remarque fort justement Édouard Maynial, fut d'autant plus profonde sur Flaubert que l'affabulation imaginée par le père Legrain était plus naïve, plus respectueuse du vieux mystère dont elle était inspirée: c'est un ce sens, on l'a dit avec raison, que la Tentation, comme le Faust de Goethe, est sortie du drame médiéval (Dumesnil 1962, pp. 83-4)⁶⁹.

Si può inoltre aggiungere che l'influenza su Flaubert del teatro religioso medievale sia più profonda di quella della pittura religiosa medievale, in quanto anche la seconda s'ispira al primo. Il legame fra la pittura di scena nei Misteri medievali e l'immaginazione di Bosch è, infatti, incontestabile (Meredith e Tailby 1983, p. 103)⁷⁰. Senza contare che Bosch trae molto del suo immaginario visivo dalla *Legenda Aurea* e dalle *Meditationes*, che gli erano entrambe disponibili attraverso versioni olandesi, ma anche

⁶⁶ "Hanno sedotto il mio popolo con le loro menzogne."

⁶⁷ "La partecipazione delle marionette ai Misteri è incontestata."

⁶⁸ "Presente solo nei vangeli sinottici ma tipologicamente importante perché echeggia e inverte la Tentazione di Adamo ed Eva, la storia si ripresenta in quasi tutti i cicli e in tutti i Misteri ciclici così come in alcuni isolati. Alcuni Misteri cominciano con un consiglio dei diavoli, che si vantano della loro competenza di tentatori. Il tentatore di Gesù è normalmente Satana [...]. Molti Misteri seguono *Meditationes* 122 nell'enfatizzare che la tripla Tentazione è di gola, vanagloria, e avarizia: i tre peccati di Adamo. Il diavolo spiega che ha bisogno di sapere se Gesù sia Dio o Uomo ma alla fine è ancora perplesso. Diversi autori sottolineano l'umiltà di Gesù nel lasciare che il diavolo lo tocchi, e persino lo porti sulle sue spalle sulla cima del pinnacolo o della montagna. [...] In molti Misteri, Satana si traveste: di volta in volta da ipocrita, e quindi da teologo, dottore e re."

⁶⁹ "L'influenza dello spettacolo popolare, nota molto giustamente Édouard Maynial, fu tanto più profonda su Flaubert quanto più l'affabulazione immaginata dal padre Legrain era più ingenua, più rispettosa del vecchio mistero da cui era ispirata: è in questo senso, lo si è detto a ragione, che la *Tentation*, come il *Faust* di Goethe, scaturisce dal dramma medievale."

⁷⁰ Cfr anche Crabtree e Beudert 1998, pp. 236-7.

a partire dalle innumerevoli rappresentazioni teatrali delle opere di Jacopo da Varagine e Bonaventura⁷¹. Bonaventura, infatti, insistendo nella descrizione verbale dei gesti e adottando un preciso lessico figurativo, predispone e favorisce la traduzione intersemiotica pittorica e teatrale. Come suggerisce Meg Twycross: “Bonaventure has visualized completely the gestures of the characters and their spatial relation to each other, so that the scene could be transferred onto the stage almost intact. It does indeed appear in painting, as for example in a fifteenth-century Netherlandish panel [...]” (Twycross 1983, p. 70)⁷².

A conferma della fonte teatrale dell’immaginario di Bosch, e più in generale della Tentazione, si aggiunge un dato storico, opportunamente evidenziato da Lynette Muir:

Plays were particularly common along the border areas between France and the Holy Roman Empire which dominated the areas east of the Rhine. By the end of the fifteenth century, the map shows concentrations of drama records in the trading centres of the Netherlands, Dutch-speaking Antwerp and Brussels [...] ⁷³ (Muir 1995, p. 7).

In conclusione, sia Bosch che Flaubert sono sedotti dalla stessa fonte teatrale: i Misteri medievali. Il pittore ne è spettatore diretto. Lo scrittore ne percepisce un’eco nel teatro di marionette⁷⁴. Tuttavia, nel ricostruire la complicata maglia di relazioni intertestuali che si addensano attorno alla *Tentation* di Flaubert, occorre rilevare che l’influenza di Bosch su Flaubert, e dunque indirettamente quella dell’immaginario religioso medievale, non è mediata solo da Brueghel, ma anche dall’incisione di Callot, tanto più che Flaubert ne acquista un esemplare e se ne lascia ispirare durante la lunga composizione della *Tentation*.

7. Scenografie della tentazione: Callot

Jacques Callot produsse due versioni differenti della Tentazione, la prima nel 1617, e la seconda, verso la fine della vita dell’artista, intorno al 1635 (fig. 12) (Daniel 1974).

⁷¹ Bagnoregio, 1217/1221 circa – Lione, 15 luglio 1274.

⁷² “Bonaventura ha visualizzato completamente i gesti dei personaggi e la loro reciproca relazione spaziale, così che la scena poteva essere trasferita sulla scena quasi intatta. Appare infatti in pittura, per esempio in un pannello neerlandese del quindicesimo secolo”.

⁷³ “I Misteri erano particolarmente comuni lungo le aree di confine tra la Francia e il Sacro Romano Impero che dominava le aree a ridosso del Reno. Alla fine del quindicesimo secolo, la mappa mostra una concentrazione di tracce di rappresentazioni drammatiche nei centri di commercio dei Paesi Bassi, nella parte fiamminga di Antwerp, e a Bruxelles”.

⁷⁴ Molto vi sarebbe da scrivere su ciò che le marionette rappresentano in rapporto al tema della tentazione: in breve, una formidabile evocazione della dipendenza dell’individuo da forze che lo sovrastano, e che non riesce a controllare ma da cui è invece controllato, pur senza accorgersene. La riflessione su questo aspetto del teatro di marionette ha una lunga tradizione, da Heinrich von Kleist (*Über das Marionettentheater*, 1810) a Goethe (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821) fino al concetto di “supermarionetta” in Edward Gordon Craig (Stevenage, Inghilterra, 1872 – Vence, Francia, 1966) (Craig 2008; Walton 1983); ringrazio Ugo Volli per questi spunti.



Fig. 12 – Jacques Callot, 1635, *Tentazione di Sant'Antonio*, seconda versione, incisione su rame, Musée historique lorrain, Nancy

Egli conosceva i dipinti sia di Brueghel che di Bosch attraverso le incisioni di Hieronymus Cock; ma anche le Tentazioni di Callot sono legate a filo doppio con una fonte teatrale (Choné 1992, pp. 415-29). Nello stesso periodo in cui Callot lavorava a Firenze, tra la fine del XVI secolo e i primi quarant'anni del XVII, la corte dei Medici metteva in scena, per nozze nobili od ospiti illustri, imponenti spettacoli teatrali. Vi si rappresentavano libretti di carattere mitologico, ove gran copia di dei e dee cercavano di gestire le loro complicate liaisons amorose. In questo genere, Giulio Parigi⁷⁵ e suo figlio Alfonso il giovane⁷⁶ erano i maestri incontestati della scenografia e della pittura di scena. Dal 1621, quando Cosimo II⁷⁷ morì di tubercolosi e il principe erede aveva solo dieci anni, la reggenza fu affidata alla Granduchessa di Toscana Cristina di Lorena⁷⁸ e all'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria⁷⁹, rispettivamente madre e moglie del Granduca. Durante questo periodo, il repertorio teatrale della corte conobbe un acceso fervore religioso, e le sacre rappresentazioni vi furono predilette (Nagler 1964, pp. 2-3 e 134-163).

Callot incise numerose riproduzioni delle scenografie dei Parigi, e la sua *Tentazione di Sant'Antonio*, benché copia di Brueghel il Giovane, si caratterizza per la prospettiva teatrale e la moltiplicazione dei personaggi tipiche delle scenografie dei Parigi⁸⁰. Prova ne sia che alla fine del XVII secolo, queste stesse incisioni di Callot fornirono il modello per la costruzione di un teatro-giocattolo, il cui palcoscenico era occupato da una Tentazione di Sant'Antonio (ill. 13).

⁷⁵ Firenze, 1571 – 1635.

⁷⁶ Firenze, 1606 – 1656.

⁷⁷ Firenze, 12 maggio 1590 – 28 febbraio 1621.

⁷⁸ Bar-le-Duc, 16 agosto 1565 – Firenze, 19 dicembre 1637.

⁷⁹ Graz, 7 ottobre 1589 – Padova, 1 novembre 1631.

⁸⁰ Cfr Mancini 1966, Marotti 1974, Schnapper 1982, Viale Ferrero 1988, Tamburini 1994, per una sintesi Ferrone 1997, pp. 1062-1087.



Fig. 13 – Anonimo francese (fine del XVII secolo), *Teatro in miniatura con scenografie e personaggi ritagliati in rame e dipinti*, 115 x 182 x 124 cm, Drottningholm Teatermuseum, Stoccolma.

Si può dunque ipotizzare che, attraverso la contemplazione di Callot, Flaubert proponga una nuova versione degli spettacoli di corte dei Medici. Non solo la struttura paratestuale della *Tentation* di Flaubert è quella di una sceneggiatura teatrale, ma anche la pletora dei personaggi e la molteplicità sia dei livelli enunciativi che dei punti di vista imita le complesse prospettive delle incisioni di Callot. Ancora una volta, Foucault lo intuisce nella sua analisi:

Entre le lecteur et les ultimes visions qui fascinent les apparitions fantastiques, la distance est immense: des régimes de langage subordonnés les uns aux autres, des personnages-relais regardant les uns par-dessus les autres repoussent, au plus profond de ce “texte-représentation”, tout un peuple foisonnant de chimères (Foucault 1995, p. 18)⁸¹.

Flaubert dunque riproduce attraverso le strutture del linguaggio verbale la sintassi della messa in scena teatrale, di quella medievale dei misteri, ma anche di quella barocca dei Parigi. Allo stesso tempo, questa traduzione intersemiotica della scenografia nella letteratura è il punto di partenza di un'ennesima fuga intertestuale. Nel 1898 Georges Méliès⁸², pioniere del cinema di finzione, dirige una *Tentation de Saint Antoine secondo Flaubert*⁸³ (Hammond 1974, p. 10). Lo stesso regista impersona Sant'Antonio, mentre una delle ultime scene mostra una donna crocifissa, proprio come nel dipinto di Rops. La fonte principale d'ispirazione visiva di Méliès è però ancora una volta il teatro popolare, dal momento che la *Fantasmagorie* di Robertson⁸⁴ (pseudonimo di Étienne Gaspar Robert), rappresentata a Parigi nel 1874, includeva nel suo repertorio anche una Tentazione di Sant'Antonio (Chesnais 1980, p. 212)⁸⁵. Il corto di Méliès, in effetti, così come l'intera opera del proto-cineasta, ricorda molto da vicino le scene improvvisate di queste fantasmagorie. Gli farà eco nel 1962 Federico Fellini⁸⁶ con *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio di *Boccaccio '70* che modernizza e al tempo stesso prende in giro la tradizione teatrale, letteraria e cinematografica della Tentazione di Sant'Antonio anche al fine di parodiare bonariamente la morale sessuale cattolica. Non vi è chi non ricordi la colossale Anita Ekberg che, come una marionetta gigante, tenta il malcapitato Peppino de Filippo⁸⁷.

⁸¹ “Tra il lettore e le visioni ultime che affascinano le apparizioni fantastiche, la distanza è immensa: regimi di linguaggio subordinati gli uni agli altri, personaggi-snodo che si guardano gli uni al di sopra degli altri respingono, al più profondo di questo “testo-rappresentazione”, tutto un popolo traboccante di chimere.”

⁸² Parigi, 8 dicembre 1861 – 21 gennaio 1938.

⁸³ Una versione digitale è disponibile su *youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=WIMijbGESCw>

⁸⁴ Liegi, 15 giugno 1764 – Parigi, 2 luglio 1837.

⁸⁵ Cfr anche Segel 1995, p. 67.

⁸⁶ Rimini, 20 gennaio 1920 – Roma, 31 ottobre 1993.

⁸⁷ Una versione digitale è disponibile su *youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=9cAc6TizE&feature=related>; cfr Penz e Thomas 1997 “sull’architettura della tentazione” in Méliès e Fellini.

Insomma, così come Flaubert traspone in prosa sia la forma del contenuto che quella dell'espressione della tradizione teatrale e pittorica della Tentazione, così la traduzione intersemiotica di Flaubert diviene in seguito snodo di ulteriori operazioni intertestuali, di traduzioni intersemiotiche che, invertendo la vettorialità della trasposizione, volgono le strutture verbali del testo flaubertiano in messa in scena teatrale. È il caso della *Fantasmagorie* di Robertson, che attraverso Flaubert recupera il gusto dei Misteri medievali e del teatro mediceo trasferendolo poi sia a Méliès che indirettamente a Fellini, ma è anche il caso del teatro d'ombre dello *Chat Noir*, ove nel 1887 Henri Rivière⁸⁸ mise in scena una Tentazione di Sant'Antonio in due atti e quaranta dipinti, con musiche di Albert Tinchant e George Fragerolle,⁸⁹ oppure di Michel de Ghelderode,⁹⁰ pseudonimo di Adhémar Martens, lo Shakespeare fiammingo, che adattò per il teatro delle marionette una Tentazione di Sant'Antonio.

Se si volesse riassumere in poche frasi il lungo pellegrinaggio intertestuale compiuto fino a questo punto, si potrebbe dire che la tradizione teatrale, assorbita per il tramite della pittura, pone Flaubert di fronte alla tentazione della forma, quel proliferare incontrollato del senso che egli si ostina a irretire e padroneggiare attraverso la forma, attraverso un controllo estenuante sia sulla composizione che sullo stile espressivo. In questo senso, la *Tentation* è il sogno della letteratura flaubertiana, il suo negativo, la scenografia in cui possono riemergere, come i diavoli nella Tentazione di Sant'Antonio, le spinte del caos, del corpo, di quel magma inarticolato che è alla base del senso e del linguaggio ma che al contempo rischia a ogni istante di inghiottirli, di annientarli.

Nietzsche è inorridito da questo esorcismo flaubertiano, e incita invece a liberarsi da una scrittura assisa, a lasciarsi tentare da un senso danzante, da un senso sanguinante. In ambito teatrale, chi raccoglie questa sfida è sicuramente Artaud, l'ultimo anello della catena intertestuale qui esplorata.

8. Abbandoni alla tentazione: Artaud, Derrida

Artaud cita la Tentazione di Sant'Antonio di Bosch al fine di sottolinearvi ciò che dovrebbe costituire il principio generatore del proprio teatro: lo scavalcamento della forma, e in particolare della sua incarnazione più consolidata, la scrittura:

Il serait tout de même singulier que dans un domaine plus près de la vie que l'autre, celui qui est maître dans ce domaine, c'est-à-dire le metteur en scène, doive en toute occasion céder le pas à l'auteur qui par essence travaille dans l'abstrait, c'est-à-dire sur le papier. Même s'il n'y avait pas à l'actif de la mise en scène le langage des gestes qui égale et surpasse celui de mots, n'importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors, rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans les peintures comme Les filles de Loth de Lucas de Leyde, comme certains Sabbats de Goya, certaines Résurrections et Transfigurations du Greco, comme la Tentation de saint Antoine de Jérôme Bosch, et l'inquiétante et mystérieuse Dulle Griet de Breughel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et par je ne sais quel procédé technique bloquer à un mètre de la toile l'œil médusé du spectateur. Et de toutes parts le théâtre y grouille. Une agitation de vie arrêtée par un cerne de lumière blanche vient tout à coup buter sur des bas-fonds innommés. Un bruit livide et grinçant s'élève de cette bacchanale de larves où des meurtrissures de peau humaine ne rendent jamais la même couleur. La vraie vie est mouvante et blanche; la vie cachée est livide et fixe, elle possède toutes les attitudes possibles d'une innombrable immobilité. C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens, et en dehors de leur côté purement pictural elles comportent un enseignement et révèlent des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit. Mais heureusement pour le théâtre, la mise en scène est beaucoup plus que cela. Car en dehors d'une représentation avec des moyens matériels et épais, la mise en scène pure contient par des gestes, par des jeux de physionomie et des attitudes mobiles, par une utilisation concrète de la musique, tout ce que contient la parole, et en plus elle dispose aussi de la parole [...] (Artaud 1964, IV, p. 145)⁹¹.

⁸⁸ Parigi, 11 marzo 1864 – Sucy-en-Brie, 24 agosto 1951.

⁸⁹ Parigi, 1 marzo 1855 – Asnières, 19 febbraio 1920.

⁹⁰ Adhémar-Adolphe-Louis Martin, 3 aprile 1898 – Ixelles, 1 aprile 1962.

⁹¹ "Sarebbe tuttavia singolare che in un ambito più vicino dell'altro alla vita, colui che è maestro in questo ambito, vale a dire il regista, debba in ogni occasione cedere il passo all'autore che essenzialmente lavora

Barthes percepisce in maniera molto sottile, quantunque non sistematica, le relazioni fra Flaubert, Artaud, e Nietzsche. Da un lato il semiologo francese qualifica Flaubert come l'eroe e il martire della forma; martire perché, al contrario di Nietzsche, non scrive aforismi e, a differenza di Artaud, non si abbandona al *flumen orationis*. Dall'altro lato, sostiene il semiologo in un passaggio di *Critique et vérité*, Nietzsche "brûle les règles de l'exposé intellectuel" (Barthes 1966, II, p. 36)⁹². In Francia, continua Barthes, "il n'y a pas eu de Nietzsche pour oser discourir d'éclat en éclat, d'abîme en abîme"⁹³ (Barthes 1970b, II, p. 1007). È soltanto nella teoria del teatro di Artaud che si ritrova lo stesso stile d'esposizione, e soprattutto lo stesso rapporto iconoclasta con la forma. Barthes lo sottolinea, significativamente, ne *Le Plaisir du texte*:

[...] nous ne sommes pas assez subtils pour apercevoir l'écoulement probablement absolu du devenir; le permanent n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe sous cette forme. L'arbre est à chaque instant une chose neuve; nous affirmons la forme parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu (Barthes 1973, II, p. 1525)⁹⁴.

Sempre Barthes, poi, indicava in Artaud il teorizzatore della liberazione dalla forma, dell'inseguimento del movimento assoluto. Ancora ne *Le Plaisir du texte* il semiologo scriveva: "S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure: l'écriture à haute voix. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers" (*ibidem*, p. 1528)⁹⁵. In seguito, in un testo non pubblicato intitolato "Artaud: écriture/figure", Barthes aggiungeva:

Heureux celui qui ne connaîtrait Artaud que sous sa forme cassée, disséminée, héraclitéenne (la "cochonnerie de l'écriture" n'est peut-être que son continu, ce flumen orationis dont l'ancienne

nell'astrattezza, vale a dire su carta. Anche se la messa in scena non potesse contare a proprio favore il linguaggio dei gesti che eguaglia e supera quello delle parole, qualunque messa in scena muta dovrebbe, con il suo movimento, con i suoi personaggi multipli, con le sue illuminazioni, con le sue scenografie, competere con ciò che vi è di più profondo in dipinti come *Le figlie di Loth* di Luca di Leida, come certi *Sabba* di Goya, certe *Resurrezioni* e *Trasfigurazioni* del Greco, come la *Tentazione di Sant'Antonio* di Geronimo Bosch, e l'inquietante e misteriosa *Dulle Griet* di Brueghel il Vecchio ove una luminosità torrenziale e rossa, sebbene localizzata in certe parti della tela, sembra sorgere da tutte le parti, e attraverso non so che procedimento tecnico bloccare a un metro dalla tela l'occhio pietrificato dello spettatore. E il teatro ne pullula in ogni dove. Un'agitazione di vita bloccata da un cerchio di luce bianca d'improvviso si apre su bassifondi innominati. Un rumore livido e stridente di questo bacchanale di larve ove delle piaghe di pelle umana non si presentano mai con lo stesso colore. La vera vita è mobile e bianca; la vita nascosta è livida e fissa, essa possiede tutte le attitudini possibili di un'immobilità innumerevole. È teatro muto ma che parla molto più che se avesse ricevuto un linguaggio per esprimersi. Tutti questi dipinti sono a doppio senso, e al di fuori del loro aspetto puramente pittorico essi comportano un insegnamento e rivelano aspetti misteriosi o terribili della natura e dello spirito.

Ma fortunatamente per il teatro, la messa in scena è molto più di questo. Perché al di là di una messa in scena con mezzi materiali e spessi, la messa in scena pura contiene attraverso gesti, attraverso giochi di fisionomia e attitudini mobili, attraverso un utilizzo concreto della musica, tutto ciò che contiene la parola, e in più dispone anche della parola."

⁹² "Brucia le regole dell'esposizione intellettuale."

⁹³ "Non vi è stato alcun Nietzsche per osare discorrere di lampo in lampo, d'abisso in abisso."

⁹⁴ "[...] noi non siamo abbastanza sottili per appercepire lo scorrimento probabilmente assoluto del divenire; il permanente non esiste che grazie ai nostri organi grossolani che riassumono e riconducono le cose a dei piani comuni, mentre nulla esiste sotto questa forma. L'albero è a ogni istante una cosa nuova; noi affermiamo la forma perché non cogliamo la sottigliezza di un movimento assoluto."

⁹⁵ "Se fosse possibile immaginare un'estetica del piacere testuale, bisognerebbe includervi: la scrittura ad alta voce. Questa scrittura vocale (che non è affatto la parola) non la si pratica, ma è senza dubbio quella che raccomandava Artaud e che richiede Sollers."

rhétorique faisait la valeur suprême du style et que Flaubert, pour son plus grand bien, n'a jamais pu accomplir (Barthes, inedito, II, p. 1186)⁹⁶.

Che Artaud sia in un certo senso l'anti-Flaubert, o se si vuole, colui che cede alla tentazione che Flaubert invece imprigiona nella propria opera, non poteva che costituire il fulcro della riflessione di Derrida ne *L'Écriture et la différence*, ove si costruisce un implicito parallelo fra due rifiuti della "scrittura assisa", quello di Artaud, appunto, e quello di Nietzsche, l'altro strenuo oppositore di Flaubert:

La première urgence d'un théâtre in-organique, c'est l'émancipation à l'égard du texte. Bien qu'on n'en trouve le rigoureux système que dans le *Théâtre et son Double*, la protestation contre la lettre avait été depuis toujours le premier souci d'Artaud. Protestation contre la lettre morte qui s'absente loin du souffle et de la chair. Artaud avait d'abord rêvé d'une graphie qui ne partît point à la dérive, d'une inscription non séparée: incarnation de la lettre et tatouage sanglant (Derrida 1967, p. 281)⁹⁷.

Impossibile non cogliere in questa esegesi l'eco della scrittura sanguinante di Nietzsche, come nel passaggio de "Force et signification" in cui Derrida si riferisce esplicitamente al disprezzo del filosofo tedesco per la scrittura assisa di Flaubert:

Mais Nietzsche se doutait bien que l'écrivain ne serait jamais debout; que l'écriture est d'abord et à jamais quelque chose sur quoi l'on se penche. Mieux encore quand les lettres ne sont plus des chiffres de feu dans le ciel.

Nietzsche s'en doutait bien mais Zarathoustra en était sûr:

"Me voici entouré de tables brisées et d'autres à demi gravées seulement. Je suis là dans l'attente. Quand viendra mon heure, l'heure de redescendre et de périr...". "*Die Stunde meines Niederganges, Unterganges*"⁹⁸. Il faudra descendre, travailler, se pencher pour graver et porter la Table nouvelle aux vallées, la lire et la faire lire. L'écriture est l'issue comme descente hors de soi en soi du sens: métaphore-pour-autrui-en-vue-d'autrui-ici-bas, métaphore comme possibilité d'autrui ici-bas, métaphore comme métaphysique où l'être doit se cacher si l'on veut que l'autre apparaisse (*ibidem*, p. 49)⁹⁹.

L'esegesi derridiana di Nietzsche riporta l'esplorazione intertestuale lì dove era partita, alle tentazioni che il teatro, per il tramite della pittura, offre a una scrittura assisa; alla strenua resistenza di Flaubert, criticabile per alcuni, lodevole per altri.

Alla fonte di tutto questo percorso, o meglio nel punto di mediazione fra Atene e Gerusalemme da un lato e Flaubert dall'altro, sta la *Vita Antonii* di Attanasio, la quale però è essa stessa un tentativo di

⁹⁶ "Felice colui che non conosca Artaud che nella sua forma rotta, disseminata, eraclea (la "porcheria della scrittura" non è forse che il suo continuo, quel *flumen orationis* di cui la retorica antica faceva il valore supremo dello stile e che Flaubert, per il suo più gran bene, non ha mai potuto realizzare."

⁹⁷ "La prima urgenza di un teatro in-organico, è l'emancipazione rispetto al testo. Sebbene non se ne trovi il sistema rigoroso che ne *Il teatro e il suo doppio*, la protesta contro la lettera era stata da sempre la prima preoccupazione di Artaud. Protesta contro la lettera che si assenta lontano dal soffio e dalla carne. Artaud aveva inizialmente sognato di una grafia che non partisse affatto alla deriva, di una iscrizione non separata: incarnazione della lettera e tatuaggio sanguinante."

⁹⁸ In tedesco e in corsivo nel testo.

⁹⁹ "Ma Nietzsche aveva il forte sentore che lo scrittore non sarebbe mai stato in piedi; che la scrittura sia in primo luogo e per sempre qualcosa su cui ci si china. Meglio ancora quando le lettere non sono più delle cifre di fuoco nel cielo.

Nietzsche ne aveva un forte sentore ma Zarathoustra ne era sicuro:

"Eccomi circondato di tavole spezzate e di altre incise solo a metà. Sono in attesa. Quando la mia ora verrà, l'ora di ridiscendere e perire..." *Die Stunde meines Niederganges, Unterganges*. Bisogna discendere, lavorare, chinarsi per incidere e portare la nuova Tavola alle valli, leggerla e farla leggere. La scrittura è l'uscita come discesa fuori di sé in sé del senso: metafore-per-altrui-in-vista-d'altri-quaggiù, metafora come metafisica dove l'essere deve nascondersi se si vuole che l'altro appaia."

teatralizzazione della scrittura. Attanasio non era affatto un ingenuo agiografo, ma un fine teologo che consacrò tutta la propria vita a combattere l'eresia ariana. Da questo punto di vista, la *Vita Antonii* non è altro che il rivestimento narrativo della tesi teologica secondo cui Cristo è l'unica fonte di salvezza e tutte le altre vanno rigettate. Ario¹⁰⁰ aveva composto alcune canzoni popolari per rendere la sua dottrina più attraente (PG LXV, col. 455). Attanasio le aveva aspramente criticate, cogliendovi il germe di una pericolosa immaginazione, ma aveva poi composto a sua volta delle opere teatrali, note come *αντιθαλεια*, contro battere efficacemente la seduzione ariana. Come Giorgio La Piana lo evidenzia nel suo studio su *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, "Dell' *αντιθαλεια*, che si afferma opposta dagli ortodossi all'opera di Ario, nulla, come si è detto, si sa; è facile però congetturare, che, se pure esistette, dovette esser composta sullo stesso modello dell'opera a cui si contrapponeva" (La Piana 1912, p. 28).

Insomma, la *Vita Antonii* di Attanasio rappresentava essa stessa un esorcismo, un esorcismo della forma, in cui il genere teatrale si contrapponeva alla seduzione delle canzoni di Ario, ma anche un esorcismo del contenuto, in cui l'evocazione fantasmagorica delle eresie serviva a dimostrare, attraverso la narrazione figurata e teatrale, che fuori del Cristianesimo non v'era salvezza alcuna.

Per il tramite di Bosch, dei Brueghel e di Callot, dei Misteri medievali, del teatro mediceo e di quello delle marionette, il senso di questo esorcismo giunge sino a Flaubert, che se ne appropria per mettere in scena il suo proprio agone, quello della forma contro la forza, dell'ordine contro il caos, del senso contro la follia. Altri, come Nietzsche e Artaud, disprezzeranno questo agone e, cedendo alle tentazioni intrappolate da Attanasio e Flaubert, inseguiranno il senso fino all'insensatezza.

9. Dialettiche della tentazione: Greimas

Ma non è il caso di chiudere questa scorribanda intertestuale senza perlomeno accennare ai due livelli di tentazione che non sono ancora stati trattati. La *Αντιθαλεια* Attanasio ce ne offre lo spunto, e soprattutto il modo in cui vi si riallaccia un grande castigatore di eresie interpretative e semiotiche, il Greimas de "hors du texte, pas de salut"¹⁰¹.

Ai lettori di questo articolo non sarà sfuggito che esso non ha seguito il metodo classico della semiotica, e tantomeno quello della semiotica greimasiana. Si può dire anzi che lo abbia spudoratamente sovvertito, ignorando il testo vero e proprio della *Tentation* di Flaubert, e invece lanciandosi a rotta di collo in un'esplorazione intertestuale anch'essa eterodossa; dettagli biografici, particolari storici, ipotesi psicologiche o financo psicanalitiche, relazioni d'influenza e d'ispirazione: nessun passo è stato risparmiato nella danza intertestuale orchestrata intorno a Flaubert.

In rapporto al celebre aforisma di Greimas, "hors du texte, pas de salut", quest'esercizio di divagazione persegue due obbiettivi. In primo luogo, quello di funzionare anch'esso come una sorta di esorcismo, non più quello spirituale di Sant'Antonio né quello autoriale di Flaubert, ma un esorcismo interpretativo. Parafrasando Goethe, si potrebbe sostenere che "un numero infinito d'interpretazioni si spintonano per entrare, ma io mi sorveglio. E accetto solo quelle che presentano agli occhi le immagini che io cerco". In fondo, apprendere un metodo interpretativo, e in particolare il metodo interpretativo della semiotica, non consiste in altro: imparare a gestire il proliferare incontrollato delle interpretazioni attraverso la forma del metalinguaggio, come Antonio controllava i suoi diavoli attraverso l'ascesi, e Flaubert la sua immaginazione attraverso la scrittura. Si può ovviamente scegliere la strada anti-flaubertiana di Nietzsche e Artaud, che è poi sostanzialmente quella della decostruzione, ma a rischio di quel parossismo della libertà interpretativa che intersoggettivamente si definisce incomunicabilità, solipsismo, o follia. In questo senso, l'esercizio di fuga interpretativa fin qui condotto deve essere considerato come un sogno dell'interpretazione semiotica, o come un suo incubo notturno, un negativo ove si sfogano energie represses e incontrollate.

Ed ecco allora il secondo obbiettivo. Agli studenti di solito la semiotica viene insegnata come un metodo per cogliere e interpretare il senso degli artefatti culturali, e in particolare dei testi; quasi che la semiotica

¹⁰⁰ Alessandria d'Egitto, 256 – Costantinopoli, 336.

¹⁰¹ "Fuori dal testo non vi è salvezza"; per un lucido commento a questa affermazione, cfr Marrone 2010.

fosse una metodologia mineraria, estrattiva, capace di portare alla luce ciò che è potenzialmente presente nei testi ma vi giace nascosto. Ciò è in parte vero, ma solo se si considera quest'operazione estrattiva come un'operazione che è in realtà di controllo, o persino di repressione: la forma del metalinguaggio semiotico produce le sue interpretazioni solo organizzando e dunque respingendo in parte quel pullulare caotico che è tipico del senso. Non abbiamo bisogno della semiotica per trovare il senso, perché di senso ve n'è fin troppo. Al contrario, abbiamo bisogno della semiotica per articolare il senso, per selezionarlo, e dunque anche per tarparne la proliferazione incontrollata. È da questo punto di vista che "fuori dal testo non vi è salvezza", non nel senso che tutto ciò che al di fuori dei limiti paratestuali di un artefatto non interessa, ma nel senso che è solo attraverso l'obbedienza a una qualche forma che si può resistere alla tentazione della forza prorompente del senso, o meglio di un senso che rompendo tutti gli argini si volga nel suo opposto, che non è semplicemente il dissenso ma l'insensatezza. È anche per questo che i testi non possono essere disegnati a proprio piacimento, perché il loro potere costringitivo, il modo in cui consentono la circolazione intersoggettiva del senso limitandone il proliferare, è iscritto nelle comunità storiche e culturali¹⁰².

Poi naturalmente si può scegliere che, sebbene non vi sia salvezza fuori dal testo, in fondo la salvezza non sia la cosa più importante, o perlomeno non quella più divertente, e si può dunque abbandonarsi a una lettura danzante, o sanguinante, a quel piacere del testo tanto teorizzato dall'ultimo Barthes. Tuttavia, e qui ci si limita soltanto a sfiorare il quarto livello di tentazione evocato all'inizio, non vi è tentazione possibile senza una qualche costrizione della forma, e la stessa forza incontrollata del senso, se si sceglie di liberarla dalle sue costrizioni, non può trovare sfogo che a partire da queste.

È quanto si coglie nello splendido esorcismo anti-semiotico congegnato dal poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade¹⁰³, col quale si chiude questo articolo:

10. Esorcismo

Das relações entre topos e macrotopos
Do elemento suprassegmental
Libera nos, Domine

Da semia
Do sema, do semema, do semantema
Do lexema
Do clasema, do mema, do sentema
Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica
Do idioleto e da pancronia científica
Da confiabilidade dos testes psicolinguísticos
Da análise computacional da estruturação silábica dos falares regionais
Libera nos, Domine

Do vocóide
Do vocóide nasal puro ou sem fechamento consonantal
Do vocóide baixo e do semivocóide homorgânico
Libera nos, Domine

Da leitura sintagmática
Da leitura paradigmática do enunciado
Da linguagem fática
Da fatividade e da não fatividade na oração principal
Libera nos, Domine

¹⁰² Per un'ampia trattazione della questione, Marrone 2011.

¹⁰³ Itabira, 31 ottobre 1902 – Rio De Janeiro, 17 agosto 1987.



Da organizzazione categorial da língua
Da principalidade da língua no conjunto dos sistemas semiológicos
Da concretez das unidades no estatuto que dialetaliza a língua
Da ortolinguagem
Libera nos, Domine

Do programa epistemológico da obra
Do corte epistemológico e do corte dialógico
Do substrato acústico do culminador
Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

Da camada imagética
Do espaço heterotópico
Do glide vocálico
Libera nos, Domine

Da lingüística frástica e transfrástica
Do signo cinésico, do signo icônico e do signo gestual
Da clitzação pronominal obrigatória
Da glossemática
Libera nos, Domine

Da estrutura exo-semântica da linguagem musical
Da totalidade sincrética do emissor
Da lingüística gerativo-transformacional
Do movimento transformacionalista
Libera nos, Domine

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchomock
De Saussure, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
De Zolkiewsky, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov
De Greimas, Fodor, Chao, Lacan et caterva
Libera nos, Domine.¹⁰⁴

pubblicato in rete il 17 aprile 2012

¹⁰⁴Dalle relazioni tra topos e macrotopos/Dall'elemento soprasegmentale/*Libera nos, Domine*/Dalla semia,/Dal sema, dal semema, dal semantema,/Dal lessema,/Dal clasema, dal mema, dal sentema./*Libera nos, Domine*/Dalla strutturazione sememica/Dall'idioletto e dalla pancronia scientifica/Dall'affidabilità dei test psicolinguistici/Dall'analisi computazionale della strutturazione sillabica delle parlate regionali/*Libera nos, Domine*/Dal vocoide,/Dal vocoide nasale puro o senza occlusione consonantica/Dal vocoide basso e dal semivocoide omorganico/*Libera nos, Domine*/Dalla lettura sintagmatica/Dalla lettura paradigmatica dell'enunciato/Dal linguaggio fatico/Dalla faticità e dalla non-faticità nel discorso principale/*Libera nos, Domine*/Dall'organizzazione categoriale della lingua/Dalla principalità della lingua nell'insieme dei sistemi semiologici/Dalla concretezza delle unità nello statuto che dialettalizza la lingua/Dall'ortolinguaggio/*Libera nos, Domine*/Dal programma epistemologico dell'opera/Dal taglio epistemologico e dal taglio dialogico/Dal sostrato acustico del termine/Dai sistemi genitivamente affini/*Libera nos, Domine*/Dallo strato imagetico/Dallo spazio eterotopico/Dallo slittamento vocalico/*Libera nos, Domine*/Dalla linguistica frastica e transfrastica/Da segno cinesico, dal segno iconico e dal segno gestuale/Dalla clitzazione pronominale obbligatoria/Dalla glossematica/*Libera nos, Domine*/Dalla struttura eso-semantica del linguaggio musicale/Dalla totalità sincretica dell'emittente/Dalla linguistica generativo-trasformazionale/Dal movimento trasformazionalista/*Libera nos, Domine*/Dalle apparizioni di Chomsky, di Mehler, di Perchomok,/Di Saussure, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser, Di Zolkiewsky, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov,/Da Greimas, Fodor, Chao, Lacan, etc./ *Libera nos, Domine*

Bibliografia

- Artaud, A., 1964, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres Complètes*, Parigi, Gallimard, vol. IV.
- Arwas, V., 1972, *Félicien Rops*, Londra, Academy Edition; New York, St. Martin's press.
- Aymès, W., Clément, A., 1975, *The Pictorial Language of Hieronymus Bosch: Represented in a Study of two Pictures, The Prodigal Son, and the Temptations of St Anthony, with Comments on Themes in Other Works*, trad. ingl. dal tedesco di E.A. Frommer, Horsham, New Knowledge Books.
- Barthes, R., 1966, *Critique et vérité*, febbraio, in Id., *Œuvres Complètes*, Parigi, Seuil, 1994, vol. II.
- Barthes, R., 1968, "Flaubert et la phrase", in "Word", vol. 24, n. 1, 2, 3 (aprile, agosto, e dicembre), senza numeri di pagina.
- Barthes, R., 1970a, "Intervista" a André Bourin, in *Les Nouvelles littéraires*, 5 marzo 1970, senza numeri di pagina.
- Barthes, R., 1970b, "Intervista" a Raymond Bellour, in *Les Lettres françaises*, 20 maggio 1970, in *Œuvres Complètes*, Parigi, Seuil, 1994, vol. II.
- Barthes, R., 1973, *Le Plaisir du texte*, in *Œuvres Complètes*, Parigi, Seuil, 1994, vol. II.
- Barthes, R., 1994, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), in Id., *Œuvres Complètes*, 3 voll., Parigi, Seuil, 1994, vol. II.
- Barthes, R., inedito, *Artaud: écriture/figure*, in Id., *Œuvres Complètes*, Parigi, Seuil, 1994, vol. II.
- Bax, D., 1948, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, 's-Gravenhage, Staatsdrukkerij/M. Nijhoff.
- Bax, D., 1956, *Beschrijving en poging tot verklaring van her Tuin der Onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg. Mij.
- Borges, J.L., 1964, "Flaubert y su destino ejemplar", in Id., *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, vol. VI.
- Bourget, P., 1917, *Essais de psychologie contemporaine*, Parigi, Librairie Plon.
- Cachin, F., et al., a cura, 1996, *Cézanne*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- Chesnais, J., 1980, *Histoire générale des marionnettes*, Parigi, Les édition d'aujourd'hui.
- Choné, P., a cura di, 1992, *Jacques Callot 1592-1635*, Parigi, Édition de la Réunion des musées nationaux.
- Crabtree, S., Beudert, P., 1998, *Scenic Art for the Theatre*, Boston, Focal Press.
- Craig, E.G., 2008, *On the Art of the Theatre* (1911), a cura di F. Chamberlain, Londra, Routledge.
- Daniel, H., a cura, 1974, *Callot's Etchings – 338 Prints*, New York, Dover Publications.
- Derrida, J., 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Dumesnil, R., 1962, *Gustave Flaubert – L'homme et l'œuvre*, Parigi, Librairie Nizet.
- Eisenman, S.F., 1992, *The Temptation of Saint Redon*, Chicago e Londra, University of Chicago Press.
- Ferrari, G., 1956, "Source for the Early Iconography of St. Anthony", in B. Steidle, a cura, 1956, pp. 248-53.
- Ferrone, S., 1997, "Il teatro" in E. Malato, a cura, *Storia della letteratura italiana (1995-2004)*, 15 voll, vol. V: "La fine del Cinquecento e il Seicento", Roma, Salerno Editrice, pp. 1057-1110.
- Flaubert, G., 1963, *Extraits de la correspondance o Préface à la vie d'écrivain*, Parigi, Seuil.
- Flaubert, G., 1976, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, Parigi, Louis Conard.
- Foucault, M., 1995, *La Bibliothèque fantastique – À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée.
- Friedländer, M.J., 1956, *From Van Eyck to Bruegel*, trad. ingl. Marguerite Kay, Londra, Phaidon.
- Gamboni, D., 1989, *La Plume et le pinceau : Odillon Redon et la littérature*, Parigi, Les Éditions de Minuit.
- Gibson, W.S., 1973, *Hieronymus Bosch*, Londra, Thames and Hudson.
- Gibson, W.S., 1977, *Pieter Brueghel*, Londra, Thomas and Hudson.
- Gracián, B., 1971, *El criticón*, crisis VI, Madrid, Espasa-Calpe.
- Gray, C., 1954, *The Temptation of Saint Antony*, Londra, Chappel & Co. Ltd.
- Gregg, R.G., 1980, "Prefazione" a Athanasius, *The Life of Antony and the Letter to Marcellinus*, New York, Ramsey; Toronto, Paulist Press.
- Hammond, P., 1974, *Marvellous Méliès*, Londra, Gordon Fraser.
- Heidenreich, H., 1970, "Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts", in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", vol. 23, pp. 171-99.
- Hjelmslev, L., 1943, *Prolegomena to a Theory of Language*, trad. ingl. di F.J. Whitfield, Madison, Wisconsin University Press.
- Hobbes, R., 1977, *Odillon Redon*, Londra, Studio Vista.
- Huysmans, J.-K., 1975, *L'Art moderne : Certains*, Parigi, Union Générale d'Éditions.
- Huysmans, J.-K., 1988, *Les Grünewald du Musée de Colmar – Des Primitifs au retable d'Issenheim*, edizione critica a cura di P. Brunel, A. Guyaux e C. Heck, Parigi, Hermann.

- Jurkowski, H., 1991, *Écrivains et marionnettes*, Charleville-Mezieres, Éditions Institut International de la Marionnette.
- La Piana, G., 1912, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata, Tipografia italo-orientale "S.Nilo".
- Mancini, F., 1966, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri.
- Marotti, F., 1974, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo: una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2011, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Meredith, P., Tailby, J.E., 1983, *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Kalamazoo (Michigan), Medieval Institute Publications.
- Muir, L.R., 1995, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, CUP.
- Nagler, A.M., 1964, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven e Londra, Yale University Press.
- Nietzsche, F., 1950, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), Stoccarda, Alfred Kröner Verlag.
- Nietzsche, F., 1959, *Der Wille zur Macht* (manoscritto non pubblicato in vita dell'autore), a cura di P. Gast, Stoccarda, Alfred Kröner Verlag, 1959, p. 79.
- Nietzsche, F., 1969a, *Nietzsche contra Wagner* (1888), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., Berlino, Walter de Gruyter & Co., vol. VI.
- Nietzsche, F., 1969b, *Götzen-Dämmerung* (1888), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., Berlino, Walter de Gruyter & Co., vol. VI.
- Nietzsche, F., 1973, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., *Nietzsche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, 15 voll., Berlino, Walter de Gruyter & Co., vol. V.
- Penz, F., e Thomas, M., a cura, 1997, *Cinema & Architecture*, Londra, British Film Institute.
- Schnapper, A., a cura, 1982, *La scenografia barocca*, atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB.
- Segel, H.B., 1995, *Pinocchio's Progeny*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press.
- Seginger, G., 1997, *Naissance et Métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*, Parigi, Honoré Champion Éditeur.
- Seznec, J., 1945, "Flaubert and the Graphic Arts", in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 8, pp. 175-190.
- Seznec, J., 1949, *Nouvelles études su La Tentation de Saint Antoine*, Londra, The Warburg Institute University of London.
- Steidle, B., a cura, 1956, *Antonius Magnus Eremita, 395-1956*, "Studia Anselmiana", vol. 38, Roma, Herder.
- Tamburini, E., a cura, 1994, *Scenotecnica barocca*, Roma, E & A editori associati.
- Twycross, M., 1983, "Books for the unlearned", in J. Redmond, *Drama and Religion*, Cambridge, CUP, pp. 65-111.
- Valéry, P., 1957, "La Tentation de (saint) Flaubert", in Id., *Variété, Œuvres Complètes*, Parigi, Gallimard, pp. 613-19.
- Viale Ferrero, M., 1988, "Luogo teatrale e spazio scenico", in Bianconi, L., Pestelli, G., a cura, *Storia dell'opera italiana*, II, "I sistemi", vol. V: "La spettacolarità", Torino, EDT/Musica, pp. 3-122.
- Walton, J.M., 1983, *Craig on Theatre*, Londra, Methuen.